GRİZUNUN KOKUSUNU ALMAK

Georges Didi-Huberman

Fransızcadan Çeviren: **P. Burcu Yalım**



GRİZUNUN KOKUSUNU ALMAK • Georges Didi-Huberman

Lemis Yayın 15

ISBN 978-605-06670-4-2

1. Baskı 2022, İstanbul

Fransızcadan Çeviren P. Burcu Yalım

Yayıma Hazırlayan Baran Bilir

Baskı ve Cilt Sena Ofset
Maltepe Mahallesi Litrosyolu Sokak 2. Matbacılar Sitesi
B Blok Kat 6 No:4NB7-9-11 E Blok Kat:6 No:4NE20
Topkapı 34010 Zeytinburnu / İstanbul
Tel: +90 212 613 38 46
Sertifika No: 45030

www.lemisyayin.com

adres Acıbadem Mah. Ulusuluk Sok. 51/1 Kadıköy, İstanbul

telefon 0216 326 96 27

e-mail iletisim@lemisyayin.com

sertifika no 47632

GRİZUNUN KOKUSUNU ALMAK

•

Georges Didi-Huberman

Fransızcadan Çeviren: P. Burcu Yalım

“Ancak gün ilerledikçe, sadece gece havalandırmasıyla temizlenebilecek olan içerideki hava, giderek daha fazla zehirleniyor; lambaların dumanıyla, nefeslerin ağır kokusuyla, grizunun zehriyle ısınıyor, örümcek ağları gibi gözlere engel oluşturuyordu. Onlar, o köstebek yuvasının dibinde, toprağın yükü altında, kavrulan göğüslerinde solukları kalmamacasına, durmadan kazıyorlardı.”

Émile Zola, *Germinal* (1885), yay. haz. A. Lanoux ve H. Mitterand, Paris: Gallimard, 1964, s. 1174.*

“Kurgu** işin içine girdiği andan itibaren, [...] şimdiki zaman geçmişe dönüşür (koordinasyon çeşitli yaşayan diller vasıtasıyla kurulur): estetik bir tercihten değil, sinematografik araca içkin nedenlerle, daima şimdiki zaman kipinde bir geçmiştir bu (diğer bir deyişle, tarihsel bir şimdi). [...] Öyleyse kurgunun filmin materyaline yaptığı şey, ölümün yaşama yaptığıdır (*quello che la morte opera sulla vita*).”

Pier Paolo Pasolini, “Observations sur le plan-séquence” (1967), çev. Anna Rocchi Pullberg, *L’Expérience hérétique*, Paris: Payot, 1976, s. 211-212.

---

* *Germinal*, çev. Hamdi Varoğlu, İstanbul: Yordam Kitap, 2014.

** *montage*: Filmdeki “montaj” anlamında. – *ç.n.*

Grizunun kokusunu almak ne zordur. Renksiz ve kokusuz bir gazdır grizu. O zaman nasıl kokusu alınır ya da görülür her şeye rağmen? Şöyle söyleyelim: *Felaketin geldiği nasıl görülür*? Peki böyle bir geldiğini-görmenin, böyle bir zaman-bakışın duyu organları hangileridir? Felaketlerin sonsuz acımasızlığı, genel olarak çok geç, ancak meydana geldikten sonra görünür olmalarındandır. En görünür felaketler –en bariz, en çok incelenmiş, üzerinde en mutabık olunanlar– bir felaketin ne *olduğunu* anlatmak için kendiliğinden gösterilenler, *olmuş bitmiş,* geçip gitmiş felaketler, bizden önceki başkalarının geldiğini göremedikleri ya da görmek istemedikleri, o başkalarının engel olamamış oldukları felaketlerdir. Bu felaketleri bugün onlardan sorumlu –ya da *artık* sorumlu– olmadığımız için daha da kolay tanırız.

Bir felaket, felaket olarak, pek nadiren "geliyorum" der. Her şey havaya uçtuktan sonra, pek çokları zaten ölüp gittikten sonra, geçmişin mutlaklığında, "bir felaketti" demek kolaydır. Aynı şekilde, geleceğin mutlaklığında da, olur olmaz her şey için "bir felaket olacak" demek kolaydır, zira olur olmaz her şey de, aşikâr olduğu üzere, yavaş yavaş veya ani bir yıkımla yok olup gidecektir. Ama "işte geliyor, şimdi, burada, bu felaket" demek; ne denli kırılgan ve tarihin yangını karşısında ne denli korunmasız olduğunu tahayyül bile edemediğimiz bir durumda "geliyor işte felaket" demek çok daha zordur. Bir felaketi görmek demek, onun, o gizlenmiş tekilliğinde, şu özel "sessiz çatlak"ta (Pierre Zaoui yakın zamanda Gilles Deleuze'ün çok sevdiği bu motife dair yazmıştır[1]), çaktırmadan kazdığı şu yarıkta, geldiğini görmektir. Her şey yanıp kül olurken, felaket artık kimsenin dur diyemeyeceği bir şekilde son hız yaklaşırken, onun bütün şiddetine maruz kalan ama ıstırapları ve hatta kaçınılmaz ölümlerinin bilinciyle ümit etmeye devam edenlere kalan son şey de felaketin müstakbel bir tarihi için tanıklığa, arşive ve belgelemeye çağrıda bulunma mecalidir: "O zaman halkımıza, halkımızın şimdi ve ebediyen bu külli girdaba kapılmış bütün fertlerine, yaşayan ve acı çeken, gören ve duyan kadın ve erkeklerine, genç ve yaşlılarına dönerek şöyle sesleniyoruz: Tarihçi olun! […] Kaydedin, yazın, belge toplayın!"[2]

---

[1] Bkz. Gilles Deleuze, "Porcelaine et volcan," *Logique du sens*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, s. 180-189 ve 373-386 [Türkçesi: *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk, 2020]. Pierre Zaoui, *La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris: Éditions du Seuil, 2010, s. 319-346.

[2] Isaac Leib Peretz, Jacob Dinezon ve S. Ansky (1915), alıntılayan David G. Roskies, "La Bibliothèque de la Catastrophe juive," çev. Judith Ertel, *Pardès*, no. 9-10, 1989, s. 203.

*

Düşünceden, tarihten ve belki de sanatsal etkinlikten, pusuda bekleyen felaketlere karşı bizleri uyanık kılmalarını bekleyebiliriz. Her halükârda, bizlere düşenin, tarihin bir "yangın alarmı" (*Fuermelder*) gibi hareket edeceğini farz etmek olduğunu söyleyen Walter Benjamin'in o çok sevdiği *tarih vizyonu* da –evet, *vizyon* diyorum– bize, daha pek çok şeyin yanı sıra, böyle buyuruyor. "Kıvılcım dinamite ulaşmadan yanan fitili kesmek gerekir." Benjamin, "tehlike" (*Gefahr*), "müdahale" (*Eingriff*) ve bir de "tempo" (*Tempo*) (diyor, tam olarak ne kastettiğini anlatmadan, ama sezgisi hiç de yersiz değil) veya ritim denen üç etmenin birleşik bir anlamı, ("teknik" dediği) şekle sokulmuş bir duyarlık dışında, siyasi düşünce –hatta siyasi eylem– diye bir şey olmadığını ileri sürüyor.[3]

Benjamin'in, 1940'ta –yani onun için en tehlikeli zamanda– şunu ısrarla vurgulaması gerekiyordu: Tarihçinin işi, geçmişe *dönerek* az çok serinkanlı bir biçimde salt bir referansa veya *reveransa* bağlı *kalmak* değil, bizzat *acillikte*, şimdiki zamanın güncelliğinde, yani asli bir tehlikenin, feci bir konfigürasyonun acilliğinde *baş gösterme* [*survenir*] gücü için geçmişi *anımsamaktır* [*souvenir*]: "Tarihçilik 'olayların gerçekte nasıl olup bittiğini' bilmek demek değildir. Tehlike ânında ortaya çıktığı haliyle, bir anıyı yakalamak demektir. Mesele [...] tehlike ânında kendini ansızın tarihsel özneye sunan geçmiş imgesini* tut-

---

[3] Walter Benjamin, *Sens unique* (1928), çev. Jean Lacoste, Paris: Maurice Nadeau, 1978 (gözden geçirilmiş baskı, 1988), s. 193 (çeviri değişikliklerle alıntılanmıştır) [Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: Yapı Kredi, 1999].

* *image*: Metinde kâh "imge" kâh "görüntü" karşılıklarını kullandım. – *ç.n.*

maktır."[4] Nitekim, geçmiş bir felaketi "anma mekânları"-nın uzlaşımsal törenleriyle *anmak* ile geçmiş bir felaketi şimdiki durumu gelecek yangınlar açısından aydınlatmak için *anımsamak* aynı şey değildir.

*

Böyle bir dersin hakkını verebilmek neden bu kadar zor? Tehlikenin *geldiğini görmek*, hatta hareket halindeki tehlikeyi, için için kaynayan felaketi, biriken grizuyu *sadece görmek* neden bu kadar zor? Olası pek çok hipotez arasından birini sınamak istiyorum (bu hipotez, herhalde söylememe gerek yok, hiçbir şekilde evrensel bir tarihsel yasa ortaya koyma iddiasında olmayacak): Bir felaket, kendisiyle çağdaş olan başka bir felaketle, tarihin belli bir ânında bütün görüş alanını işgal edecek daha *bariz* bir felaketle gizlendiği ölçüde, *görülmeden kalacak*, "geldiği görülmeyecek"tir.

Kuşkusuz, burada Benjamin'in dersinin bir diğer yönünü hatırlamak gerekiyor: 1940 tezlerinin yazarının tarihin "okunabilirliği" (*Lesbarkeit*) dediği şey ile onunla el ele giden "görünürlük" koşulu (*Sichtbarkeit*) ve epistemik "bilinebilirlik" veya "tanınabilirlik" (*Erkennbarkeit*) statüsü, tüm bunlar, ancak bu şimşeklerle, bu patlamalarla, bu ikiz veya iki taraflı füzelerle ve genellikle "diyalektik imgeler" dediği bu zaman kurgularıyla belirir. "Her şimdiki zaman, kendisiyle senkronik olan imgelerle belirlenir; her Şimdi belirli bir bilinebilirliğin Şimdisidir. Bu Şimdide,

---

[4] *A.y.*, "Sur le concept d'histoire" (1940), çev. Maurice de Gandillac, gözden geçiren Pierre Rusch, *Œuvres, III*, Paris: Gallimard, 2000, s. 431. Bkz. Michael Löwy, *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire,"* Paris: PUF, 2001, s. 50-54 [Türkçesi: *Walter Benjamin: Yangın Alarmı. "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması*, çev. U. Uraz Aydın, İstanbul: Versus, 2007].

hakikat patlama noktasına değin zamanla dolmuştur"[5] – sanki, tarihsel hakikatin maden galerilerinde, zamanın kendisi bir grizu gazıdır ve her seferinde bize düşen onun o feci kuvvetini *hissetmek*, görmek ya da öngörmek, tanımak ya da beklemektir.

O halde hipotez şudur: Bir felaket tanınmıyorsa eğer, bütün sebebi görülmemiş olmasıdır; eğer görülmüyorsa, bütün sebebi okunabilir olmamasıdır. Üstelik, ondan daha göz alıcı bir felaketin, daha geniş bir uzlaşımla tanınan, görülen ve okunabilir olan bir felaketin alt metninden, arka planından, parşömeninden veya dipnotundan başka bir şey teşkil etmediği sürece de okunabilir olmayacaktır. Ermeni soykırımının Birinci Dünya Savaşı sırasında Türk ordusunun kıta intikalleri altında gömülü kalabilmiş olması; Avrupa Yahudilerinin yok edilmesinin, erkenden kanıtlanmasına rağmen, İkinci Dünya Savaşı'nın stratejik bahisleri arasında (Mihver Devletlerine karşı Müttefik Devletlerin yanı sıra, Doğulu Müttefiklere karşı Batılı Müttefikler) kendi "tanınırlığı" veya "okunabilirliği"ne kavuşmamış olması; Ruanda soykırımının o vakit basit bir iktidar kavgasından ibaret görünen şeyin gölgesinde kalmış olması; ya da Laos'ta süregiden Hmong soykırımının bütünüyle bu bölgedeki Fransız sömürgeciliğinin, akabinde de Amerikan emperyalizminin siyasi ve askerî akametlerine dair tarihsel bir yargının gölgesinde kalmış olması da hep böyle mümkün olmuştur.

Savaş korkunç bir şeydir ama son derece anlatılasıdır: O yüzden bütün dil alanını ve dolayısıyla bütün bir "ne olup bittiğini görme" kapasitemizi de kolaylıkla ele geçirir (hatta Antik Çağ'dan beri ona ayrılmış bir edebiyat türü

---

[5] *A.y.*, *Paris, capitale du XIXè siècle. Le Livre des passages* (1927-1940), çev. Jean Lacoste, Paris: Les Éditions du Cerf, 1989, s. 479.

de vardır ve adı "epik anlatı"dır). Oysa bir felaket karşısında, her şeyden önce –inanmak istemediğimiz için, sonra da "akılalmaz" olduğu söylendiği için– nutkumuz tutulur; bu yüzden görülmez felaket (üstelik onun amansız sürecini anlatıya dökmek çok daha zordur). Fakat bütün bunlar içerisinde en önemlisi, hiçbir zaman *bir felaket* diye bir şey olmadığını görmektir: Her felaket ânında, en az *iki felaketin* birleşmesi, gizlice çatışması ya da üst üste binmesi söz konusu olacaktır. Tıpkı her tehlikede en az iki tehdidin birleşmesi, her siyasi müdahalede en az iki bahsin birleşmesi, her ritimde en az iki vuruşun birleşmesi, her semptomda en az iki rahatsızlığın birleşmesi, her cümlede en az iki kelimenin birleşmesi, her imgede (görüntüde) de en az iki görünürlüğün birleşmesinin söz konusu olduğu gibi.

*

Grizu renksiz ve kokusuz bir gazdır. Esas olarak metandan ama aynı zamanda eser miktarlarda başka gazlardan oluşur: etan, dihidrojen, diazot ve karbondioksit. Grizu kendi başına zehirli değildir, fakat kaza sonucu patlamalarda –ki bunlar neredeyse her zaman *felaket* diye tabir edilir– aşırı yanıcılığı sebebiyle binlerce madencinin ölümüne yol açmıştır. Madenci lambalarının alev sızdırmaz olmaları bundandır: Hava buraya özel bir filtreden girerek ateşi besler. Alevin etrafında belli bir "hale"nin oluşması, maden kuyusundaki havada grizu miktarının tehlikeli seviyeye ulaştığının göstergesidir. Platin tel içeren katalitik gaz sensörleri kullanılmaya başlamadan önce (bunlar 1950'lerde geliştirilmiş olup kömür ocaklarının kapandığı 2000'lere değin Avrupa'da kullanılmaya devam etmiştir)

tehlikeli gazların varlığında tüylerini kabarttıkları düşünülen kafesteki kuşlar kullanılırdı.

On dokuzuncu yüzyıl madencilerinin dilinde, gırtlak ve akciğerlerin boğulma semptomları göstererek bir anlamda *grizunun kokusunu almalarına* ve aynı zamanda bir patlama tehlikesinin *geldiğini görme* ruhsal önsezisine "pis hava" [*mauvais air*] deniyordu.

> "Ancak gün ilerledikçe, sadece gece havalandırmasıyla temizlenebilecek olan içerideki hava, giderek daha fazla zehirleniyor; lambaların dumanıyla, nefeslerin ağır kokusuyla, grizunun zehriyle ısınıyor, örümcek ağları gibi gözlere engel oluşturuyordu. Onlar, o köstebek yuvasının dibinde, toprağın yükü altında, kavrulan göğüslerinde solukları kalmamacasına, durmadan kazıyorlardı."[6]

*

Fransa Millî Kütüphanesi'nin kataloğunda "grizu" kelimesine yanıt olarak karşıma çıkan iki yüz altmış bir kaynak arasında, birkaç ansiklopedik değerlendirme[7] dışında,bilhassa Saint-Étienne Madencilik Yüksek Okulu'nun ve Grizu hakkında Bilimsel Araştırmalar Daimî Komisyonu'nun teknik yayınlarını buluyorum. Bunlar, on dokuzuncu ve daha sonra yirminci yüzyıllarda, kazalara ilişkin bir semptomatoloji, risklere ilişkin bir endüstriyel yönetim, hatta patlamaların sebep olduğu zararlara ilişkin bir tedavi

---

[6] Émile Zola, *Germinal* (1885), yay. haz. A. Lanoux ve H. Mitterand, Paris: Gallimard, 1964, s. 1174 [Türkçesi: *Germinal*, çev. Hamdi Varoğlu, İstanbul: Yordam Kitap, 2014].

[7] Bilhassa bkz. Henry Le Chatelier, *Le Grisou et ses accidents*, Paris: Octave Doin, 1890. Ayrıca, *Le Grisou*, Paris: Gauthier-Villars & Masson, 1892. Jean Berger, *La Mine et les mineurs: les mines d'autrefois et d'aujourd'hui. Ce que l'on voit au fond des mines. Le grisou. La vie du mineur. Les industries de la houille*, Paris: Armand Collin, 1914. Louis Crussard, *Mines, grisou, poussières*, Paris: Octave Doin, 1919.

bilimi (terapötik) tesis etme girişiminde bulunmuşlar.[8] Bundan başka, romanlar, kısa hikâyeler, tiyatro oyunları (sözgelimi Pierre Brasseur ve Marcel Dalio'nun bir oyunu), filmler (başta Karl Grune'ün 1923 tarihli *Grisou*'su veya Georg Wilhelm Pabst'ın 1931 tarihli *La Tragédie de la mine*'i) ve çok sayıda şarkı bulunuyor (*Grisou trompeur* başlıklı bir tanesi Henri Candelle adında bir madenci tarafından yazılmış; çok daha meşhur bir diğerini Édith Piaf yorumlamış).

Tarihteki belli başlı grizu patlamalarının uzun bir listesine bakarken, neticede ne savaş ne kırım kategorisine giren, sadece "iş kazaları" diye tabir edilen bir alandaki toplu katliamların boyutları ve oluş sıklığı sarsıyor beni. Mart 2005'te, La Société de l'Industrie minérale,* (10 Mart 1906'da 1099 madencinin ölümüyle sonuçlanan) Courrières felaketini anma vesilesiyle yayımladığı raporda, farklı grizu patlamalarında ölen madenci sayısının, 6000'i sadece 2004 yılında Çin maden ocaklarında olmak üzere, 42.614 olduğunu kaydetmiş.

Saint-Étienne kömür havzasında meydana gelen kazaların sıklığı da bir o kadar dikkatimi çekiyor: Mart 1829'da Rive-de-Gier'de Sainte-Barbe kuyusu (23 ölü); 1839'da Clapier kuyusu (ölü sayısı bilinmiyor); Temmuz 1840'ta Île d'Elbe kuyusu (31 ölü); Ekim 1842'de Firminy'de Saint-Charles kuyusu (15 ölü); Kasım 1842'de Rive-de-Gier'de Égarande kuyusu (10 ölü); Ocak 1847'de Méons kuyusu (7 ölü); Ekim 1847'de Unieux'de Fraisse kuyusu (3 ölü);

---

[8] Bilhassa bkz. Charles Bourguet, *Brûlure par le grisou et accidents produits par son explosion dans les mines de houille*, Paris: Coccoz, 1876. Alban Du Souich, *Commission du grisou. Rapport sur la réglementation de l'exploitation dans les mines à grisou*, Paris: Dunod, 1881.

* Maden Endüstrisi Derneği. – *ç.n.*

1856’da Firminy’de Saint-Charles kuyusu (14 ölü); Haziran 1861’de Pompe kuyusu (21 ölü); Mart 1861’de Bois d’Avaize kuyusu (12 ölü); Ağustos 1869’da Firminy’de Monterrod kuyusu (29 ölü); Kasım 1871’de Jabin kuyusu (72 ölü); Şubat 1876’da yine Jabin kuyusu (216 ölü); Mart 1887’de Châtelus I kuyusu (79 ölü); Temmuz 1889’da Verpilleux I kuyusu (207 ölü); aynı 1889 Temmuz’unda Neuf kuyusu (25 ölü); Temmuz 1890’da Pelissier de la Société des Mines’e ait Villebœuf kuyusu (113 ölü); Aralık 1891’de Manufacture kuyusu (60 ölü); Temmuz 1899’da yine Pelissier kuyusu (48 ölü); Ekim 1924’te Roche-la-Molière’de Combes kuyusu (48 ölü); Ekim 1939’da Loire kuyusu (39 ölü); Mayıs 1968’de Roche-la-Molière’de Charles kuyusu (6 ölü).

*

Mayıs 1968’de Roche-la-Molière’de Charles kuyusu mu? 6 ölü mü? Kesinlikle hatırlamıyorum. Oysa Mayıs 1968’de, doğduğum yer olan Saint-Étienne’de oturuyordum hâlâ. 15 yaşındaydım o zaman. Genç Komünistler Birliği üyesi olan ve Saint-Étienne’de bildiğim kadarıyla hiç kimsenin ölmediği öğrenci “olaylarına” katılan lise arkadaşlarımı ise iyi hatırlıyorum. Hayal meyal kendi kederimi ve bir yalnızlık hissi hatırlıyorum, bütün bu hikâye karşısında bir içe kapanışı. Ama Roche-la-Molière’de Charles kuyusundaki grizu patlamasını kesinlikle hatırlamıyorum. Bugün, en basit tarihçi tekniği sayesinde, Millî Kütüphane’nin iki yüz altmış bir kaynağı arasından Şubat 1876’da Saint-Étienne’de yazılmış bir metni çekip çıkarabiliyorum. Kurtarma çalışmalarına katılan bir madencinin grizu patlamasının korkunç etkisini tasvir eden şu cüm-

lelerini olduğu gibi aktarıyorum: "Göçükten kapanmış galerilerde, ılık ve boğucu bir hava soluyorduk. [...] Gece vardiyası işçileri var güçleriyle yolu açmaya çalışıyordu: Yolumun üstünde her yerde sadece ölü madenciler görüyordum. Korkunçtu. Kimileri gruplar halinde birbirlerine yapışıp kömür olmuştu. Kimi yerlerde ceset yığınları vardı. Bunları birbirinden ayırmak için kuvvetli bir şekilde tutup çekmek gerekiyordu. Kalanları battaniyelere topluyorduk. Kimileriyse ölüm onları ansızın vurduğu andaki çalışma pozisyonlarını korumuştu. Bu insan artıklarını kuyunun oraya götürüyor ve ilerlemeye devam ediyorduk. Lambalarımızın soluk ışığında, enkaz yığınları, altüst olmuş galerileri, üst üste yığılmış cesetleriyle, ocağın içerisindeki manzara gerçekdışıydı. En büyük tedbirleri alarak ilerliyor, açılan galerileri bir bir tahkim ediyorduk. Her an göçük tehlikesi altındaydık [...]."[9]

O zaman, bu okuma sayesinde, Şubat 1876 "felaketi"-ni, Roche-la-Molière'deki Charles kuyusunda gerçekleşen ve çağdaşı olduğum Mayıs 1968 felaketinden daha iyi mi hatırlıyor olacağım? Böyle bir bellek yitimi nasıl anlaşılır? Belki de işte bu şekilde kitapları karıştırarak, tarih algımın (görünürlük, bilinebilirlik, okunabilirlik) şekillenmekte olduğu o zamanları (*tempi*) geri kazanarak. Aynı anda kuşaksal, ailevi, soykütüksel ve bağlamsal bir tarih. Kuşak düzleminde konuşursak, Mayıs 1968 olaylarında bizim Saint-Étienne sokaklarında kimi izler bırakan göz yaşartıcı

---

[9] [Yazarı bilinmiyor], *Catastrophe du 4 février 1876 au puits Jabin à Saint-Étienne (Loire). Explosion du feu grisou dans les galeries creusées à 366 mètres de profondeur, 216 victimes*, Saint-Étienne: Balay, 1876, s. 2. Ayrıca bkz. sırasıyla 1868 ve 1889 tarihli, aynı türden şu iki anonim kitap: *Mines de Saint-Étienne. Grande catastrophe causée par le feu grisou, avec explosion et éboulement des mines de Saint-Étienne. 57 mineurs tués dans le puits de la Grande Compagnie*, Moulins: Fudez Frères, 1868. *Terrible catastrophe [à Saint-Étienne]. Explosion de grisou, 200 victimes*, Paris: Baudot, 1889.

gazların kokusunu alabildim. Aile düzleminde, Bellevue Hastanesi'nde ölüm döşeğindeki anneme verilen canlandırıcı gazların (azot oksit veya akciğer aerosolları) etkisini gözlemleyebildim. Soykütüğü düzleminde, 1925'te Polonya'dan kalkarak Saint-Étienne'e kömür ocaklarında çalışmaya gelen, 1944'te bir komşusu tarafından Yahudi diye ihbar edildikten sonra karısı ve başka aile fertleriyle birlikte sığır vagonlarına konup Auschwitz-Birkenau'daki gaz odalarına gönderilen dedem Jonas'ın ciğerlerine Zyklon B gazının yaptığı etkiyi tahayyül etmeye çalışabildim. Fakat bağlamsal düzlemde, hayır, Roche-la-Molière'deki Charles kuyusundan çıkan grizu gazının kokusunu almadım: Etrafımda, gözümün önünde, tabiri caizse burnumun dibinde, amansızca gelişmekte olan toplumsal felaketin geldiğini görmedim.

*

Neden kimi çocukluk hatıralarımı –Saint-Étienne'in bütün binalarını tepeden tırnağa kaplayan o simsiyah kiri, bazı okul arkadaşlarımın bariz yoksulluğunu– on sekiz yıl boyunca yaşadığım şehri –o dönemde ben açık seçik farkına varamaksızın– kasıp kavuran endüstriyel ve toplumsal felakete ancak şimdi bağlayabiliyorum? O sırada olup bitenlere dair bildiğim bir şey vardı: İthal edilen petrol ve kömürle rekabet edemeyen Loire kömür ocakları 1960'ların sonundan beri zarardaydı. 1945'te orada çalışan yirmi altı bin madenciden geriye, 1963'te on bin, 1973'te ise üç bin madenci kalmıştı; 1983'te son kuyu –Pigeot– da kapılarını kapattığında, Manufrance şirketi iflasını açıklamaya hazırlanıyor ve GIAT Industries'in idaresine geçen Manufacture d'Armes da sürüyle işçi çıkarıyordu.

Bu sorunun yanıtı, zamanın anımsanmasının, zamanın okunabilirliğinin her seferinde inşa konusu olduğu bir kurgulama sürecinden geçiyor. Bu kişisel hatıraları, içerisinde birkaç ayrık kum tanesinden ibaret oldukları toplumsal tarihe *bağlamak* için, birbirini örten –irili ufaklı, birbiriyle kıyaslanamaz ama birlikte var olan– ve etkilerini az çok açıkça görebilmiş olduğum farklı felaketleri *katbekat açmam* gerekiyor. Bu tarihsel materyalde bir şey *okuyabilmek* için, zamanda *geriye gitmem* (henüz tanınmayan bir geçmişe doğru gitmem) ve hatta, *zamanları* yeniden kurmam (kronolojik olarak birbirinden kopuk olan unsurları bir araya getirmem) gerekiyor. Şeyleri görünür kılan ve "bilinebilirlikleri"nin şimdisinde onlara eleştirel/kritik güçlerini geri kazandıran, tezattır, farktır. Sanki, kendi geçmişimizi anlamak için, şimdiyi, onun Geleceğe ilişkin kaygısını Düne dayandıran anakronik bir birleştirmeyle tekrar şekillendirmeyi bilmek –*tehlikeyi sezme* ediminin tabiatındaki o özel bilmeyle bilmek– gerekiyormuş gibi.

Nitekim böyle bir geçmişin belli bir şimdiyle karşılaşması ve aynı şekilde, bizim *buramızın* belli bir *orayla* karşılaşması da kendi zamanlarında "geldiğini göremediğim" Saint-Étienne maden felaketlerine ilişkin kendi bellek yitimimi belirleyen şey olmuştur. Bu gibi karşılaşmalar, ne kadar tuhaf görünürse görünsün (fakat anımsatıcı kurguların gücü de böyledir zaten), benim için, uzak bir sinemayı keşfetmemle ilişkilidir, Wang Bing'in sinemasını. *Rayların Batısında* filminde, dokuz saat boyunca, 1999 ile 2001 yılları arasında Çin'in kuzeyindeki Şenyang'da gerçekleşen endüstriyel çöküşü izleyen toplumsal felaket anlatılır. Bütün çocukluğu Şenyang'daki aynı Tie Xi ("Rayların Batısında") mahallesinde geçmiş olan Bing Li'yle tartışmalarımıza da endüstriyel ağır çalışma şartlarının

olduğu kadar işsizliğin ve dolayısıyla yoksulluk ve açlığın da pençesindeki bu yaşama ilişkin daha keskin bir bilinç edinmemi borçluyum (zaten Bing'in bütün bunları, bu zor şeyleri, bir kayıp cennet çağını anlatır gibi anlatması da sarsmıştı beni; ki belli bir toplumsal dayanışma anlamında, Saint-Étienne'de o esnada ben göremesem de aslında her yerde olduğunu anımsadığım genel bir yardımlaşma anlamında, belki kayıp cennetti de).

İşte o zaman Joris Ivens ve Henri Storck'un *Misère au Borinage*'ı (1933) veya Vittorio de Seta'nın *Surfarara, miniere di zolfo*'su (1955) gibi "klasik" filmleri tekrar izleyebildim (Resim 1-2). İşte o sayede Wang Bing'in *L'Argent du charbon*'unu veya Steve McQueen'in Güney Afrika'nın altın madenleri hakkındaki güzel filmi *Western Deep*'i (Resim 3), 2002'de onu keşfetmeme vesile olan *Documenta* bağlamının dışında, tekrar izledim. Yakın zamanda keşfettiğim ve 1976 ile 1983 arasında Fransa'nın kuzeyindeki madencilerin yaşam şartlarını anlatan, Pierre Gurgand'ın çekip Aaron Sievers'ın kurguladığı altüst edici imgelerden –ve konuşmalardan– oluşan *Flacky et camarades*'ı[10] saymıyorum bile (Resim 4). Aynı konuda, iki arkadaşımın tavsiye ettiği bazı filmleriyse henüz görmüş veya tekrar seyretmiş değilim: Daniele Segre'nin *Dinamite*'si, Louis Daquin'in *La Grande Grève des mineurs*'ü, Luc Moullet'nin *La Cabale des oursins*'i ve daha niceleri (sözgelimi meşhur John Ford filmi *Vadim O Kadar Yeşildi ki* veya Paul Meyer'in daha az bilinen filmi *Déjà s'envole la fleur maigre*).[11] Mutlu bir tesadüf eseri, geçen gün bir kitapçının masasında Saint-Étienne'den bir çocukluk ar-

[10] Bkz. *Flacky et camarades, le cinéma tiré du noir de Aaron Sievers*, Marsilya: Film Flamme-Éditions Commune, 2011.

[11] Bunun için Maria Kourkouta ve Philippe Cote'a teşekkür ederim.



1 Joris Ivens ve Henri Storck, *Misère au Borinage*, 1932-1933.
35 mm siyah-beyaz film, 34 dk.
(fotogram: kömür madeninde)



2 Vittorio de Seta, *Surfarara*, 1955.
35 mm renkli film, 9 dk.
(fotogram: kükürt madeninde)



3 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002.
Videoya aktarılmış 8 mm renkli film, 24 dk.
(videogram: altın madeninde)



4 Marie-Jo Aiassa, Pierre Gurgand ve Aaron Sievers,
Flacky et camarades–Le cheval de fer, 1978-2007.
16 mm siyah-beyaz ve renkli film, 104 dk.
(fotogram: bir madencinin mezarını kazan madenciler)

kadaşımın adını –Thiollier– taşıyan güzel bir kitap buldum: On dokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyıl başında Saint-Étienne maden havzasında çekilmiş fotoğraflardan oluşan bir derleme.[12]

*

Grizu renksiz ve kokusuz bir gaz olduğundan, dediğim gibi, eskiden maden kuyularına kafes içerisinde kuşlar indirilirdi. Kuşlar titremeye veya tüylerini kabartmaya koyulduğunda, tehlike ânının geldiği hissedilirdi – veya geldiğinin görüldüğü düşünülürdü. *Geldiğini görme* önsezisini bu güzel hayvanlara havale etme pratiğinde kuşkusuz batıl itikat kabilinden bir şeyler vardı. Bu *geleceği gören kuş tüylerini* büyük bir dikkatle gözlemlemenin madencilerde kendi kendilerine "grizunun kokusunu alma" becerisini geliştirmiş olması da olası. Bu haberci tüyler gibi davranmak imgelerin işlevinin de bir parçası değil midir? Bir imge titremeye veya "kabarmaya" koyulduğunda, kritik bir ânın, en kötü durumda ise, feci bir olayın *geldiğini görecek* gibi olmaz mıyız?

İmgeler, tıpkı o küçük kuşlar gibi, şöyle bir şeye de yararlar: gelen zamanı görmeye. Yani, geçmişe geri gitmek, geçmişi yeniden kurmak ve oradan, gelecek için bir emareyi kurtarmak suretiyle, şimdiyi sökmeye/demonte etmeye.[13] İmgeler, aynı zamanda, şimdiyi yeniden kur-

---

[12] Thomas Galifot, *Félix Thiollier, photographies*, Paris: Musée d'Orsay-Éditions courtes et longues, 2012. Bilhassa bkz. Diana Cooper-Richet'nin müthiş kitabı *Le Peuple de la nuit. Mines et mineurs en France, XIXè-XXè siècle*, Paris: Perrin, 2002 (gözden geçirilmiş ve genişletilmiş basım, 2011).

[13] İmgenin zamanla bu ilişkisini başka yerlerde başka şekillerde de ifade etmeye çalıştım; imgenin "beklenti" işlevinden (*Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris: Macula, 1982 [yeniden basım 2012], s. 141-149) "tetikte" olacak bir imge fikrine kadar (*Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris: Les Éditions de Minuit, 2012, s. 220-231).

maya ve belli bir geçmişten geçerek "geleceğin geldiğini görmeye" ve bunu da her üç zamansallık diğer ikisini aydınlatacak –altını çizecek, vurgulayacak, eleştirecek, kurtaracak– şekilde yapmaya yarar. İmgeler, nihayetinde, sertliği/zorluğu belli bir güzellikle yeniden kurmaya yarar; zira her biri diğerini aydınlatır, diğerinin altını çizer, onu vurgular, eleştirir, serbest kılar. Aynı zamanda tarihsel girdapların acımasızlığını da belli bir yumuşaklık veya narinlikle –ama etkili bir yumuşaklık, güçlü bir narinlikle– yeniden kurmaya yararlar; belli koşullara, nihayetinde feci olan varoluş koşullarına yanıt vermesini bilen insan jestlerinin narinliğidir bu.

*

Birkaç ay önce, 5 Temmuz 2012'de, İspanya'nın León bölgesinde, Santa Cruz del Sil'deki bir maden kuyusunun dibinde, fevkalade bir şey oldu. Mariano Rajoy hükümetinin bölgenin kömür madenlerinin finansmanında büyük bir kesintiye gitmesi karşısında, yedi madenci, 8 Haziran itibarıyla, madenlerini "işgal etme"ye karar vermişti: Sekiz yüz metre derinlikte, branda ve direklerle çevrelenmiş kırk metrekarelik bir alanda, bu madenciler kendilerine derme çatma bir kamp kuruyorlar. Orada, madenin girişine üç kilometre mesafede yaşıyorlar. Şişme yatakların üzerinde yatıyorlar. Bir şalümoyla yemeklerini ısıtıyorlar. Günlerin ve gecelerin ritmini yavaş yavaş unutuyorlar. Karanlık ve tenha galeriler boyunca bir iki saat yürüyerek zaman öldürmeye çalışıyorlar. Alfredo González, "rutubet ve tozdan dolayı, en zoru da nefes almak" diye anlatıyor. Düzenli aralıklarla bir hekim onları ziyarete geliyor.

Bu madencilerin, nazarlarında yukarıdaki dünyadan, büyük hükümet kararlarının dünyasından daha az düşmanca olan bu kara toprağın bağrından yürüttükleri mücadelelerine *devam etmelerini* sağlayan nedir? Önce, elbette, aldıkları ortak kararın *siyasi* ufku var: toprağın yüzeyinde, bölge sakinlerinin ve onlar gibi grev yapan yüz yirmi arkadaşlarının da desteği ve dayanışmasıyla iletilen taleplerinin asli haklılığı; çünkü bir devletin bir yandan yıllardır aşırı spekülasyon yapan az sayıdaki büyük bankayı kurtarmak için onlarca milyar avro zerk ederken, diğer yandan kömür işlerinin idaresinden iki yüz milyon avroyu kesmesi, onların gözünde temel bir haksızlık teşkil ediyor.

Bundan başka, bir de *pathos* imgeleri diyebileceğim bazı imgeler var: yüreğin gittiği yeri ifade edecek imgeler. Sözgelimi madenciler yeraltı hücrelerinin duvarlarına çocuklarının fotoğraflarını ve hemen her yerden gelen destek mesajlarını asmışlar. Yanlarında bir nevi maskotları da var: kafesinde duran sarı bir kanarya, eski kâhin kuşlar pratiğinin anımsatıcısı gibi âdeta. Zaman zaman tozlu havada tüylerini kabarttığı ya da şakıdığı oluyor kuşun. Anladığım kadarıyla, madenciler ona içinde bulundukları siyasi durumu (kısa vadede otuz bin kişinin işini kaybetme riski altında olması) ifade eden pek ironik bir isim vermişler: *Engaño*, yalan. Yine de minik kuş varlığıyla onları teskin etmeye devam ediyor.

Sadece masum kanaryanın, birkaç sevgi imgesinin ve gönüllü hapishanelerinin duvarlarına asılmış birkaç dostluk mesajının yumuşattığı bu zor –boğucu– mahpusluğa yoğunlaşmış olan madenciler, dışarıdan hiçbir ziyaret istemediklerini açıkça belirtmişlerdi. Bu madencilerden biri olan Primitivo, bu çetin sınavda nasıl dayanıştıklarını şu sözlerle anlatıyor: "Birbirimize güç veriyoruz. İçimizden

biri mahzun olduğunda, onu kollarımıza alıyoruz." Yine de bu madenciler, 5 Temmuz 2012'de, Rocío Márquez'in oradaki varlığını ve onun madencilerin varoluş koşullarına *müzikal form kazandıran* çok kıymetli sanatını kabul etti. Rocío Márquez, 1985'te Huelva'da doğmuş, Endülüslü genç bir *cantaora*. Dokuz yaşında *peña flamenca*'larda şarkı söylemeye başlamış. José de la Tomasa veya Paco Taranto gibi büyük "derin şarkı" ustalarından ders almak için Sevilla'ya gitmiş ve Sevilla Üniversitesi'nde müzik üzerine doktora yapmış. La Unión'daki Festival Internacional del Cante de las Minas'ın 2008 yarışmasında dört birincilik ödülü var – bugün sadece Miguel Poveda ile paylaştığı ender bir başarı.

Sırf bu başarılara bakarak, "madenci şarkıları" diye tabir edilen, flamenko sanatında da tek kelimeyle *minera* denilen tarzın Rocío Márquez'in ihtisas alanı olduğunu anlıyoruz. *Minera*'lar*, taranta* türünün belirli bir temaya sahip biçimlerini ifade ediyor. Anlatıldığına göre, bunlar Almería'nın *fandango*'ları denen o büyük kategoriye girseler de İspanya'ya göç etmiş madencilere özgü bir repertuvardan faydalanıyorlar. Tarihteki önemli *minera* yorumcuları, şaşırtıcı olmayan bir şekilde, La Unión'un madenci coğrafyasına aitler ve El Rojo veya El Porcolena gibi tuhaf (veya aşikâr) adlar taşıyorlar.[14] Carlos Carcas'ın yönettiği ve doğrudan doğruya "sanatsal" bir iddiası olmayıp bir röportaj, hatta militan bir belge olarak çevrimiçi erişilebilir olan çarpıcı bir video,[15] Rocío Márquez'in Endülüs'ten kalkarak Santa Cruz del Sil'in maden kuyu-

[14] Bkz. Asensio Sáez, *La copla enterrada: teoría apasionada del Cante de las Minas*, La Unión: Ayutamiento de La Unión, 1998. Manuel Ríos Ruiz, *El gran libro del flamenco, I. Historia, estilos*, Madrid: Calambur Editorial, 2002, s. 227-229.

[15] Bana bundan bahseden Mathieu Pernot'ya teşekkür ediyorum.

larına gelişini gösteriyor önce. Drezinin sesi eşliğinde, yeraltı galerilerinden geçiyoruz. Madencilerin sığınağını, gerilmiş brandaların üzerinde sergiledikleri fotoğrafları ve mesajları görüyoruz. Birkaç adak mumu ve alçıdan Meryem heykelleri var. Kanarya, kafesinde sıçrıyor ve cıvıldıyor (Resim 5).

Madencilerin kısa konuşmalarını ve uzun sessizliklerini dinliyoruz. Rocío Márquez'in –normalde yukarıdan gelen mesajları aşağıdaki madencilere iletmekte kullanılan– mikrofonun arkasına geçtiğini görüyoruz ve *por mineras* şarkısını söylemeye başlıyor. Sesinin yeryüzünün derinliklerinde yankılanırken girdiği halleri takip ediyoruz (Resim 6). Nihayet, üzerine biraz bol gelen mavi iş tulumuyla Márquez, mücadele veren madencilerin yanına geliyor. Herkes bir masanın etrafına oturmuş, sessizce bekliyor. Márquez, tevazuyla, yoğun duygularla şarkısına başlıyor. Şiirin *letra*'sı, Márquez'in onu ithaf ettiği kişilerin, bizzat Santa Cruz del Sil kuyusu madencilerinin adını içeriyor. Hepsi gözlerini yere dikmiş, sessizce dinliyorlar: tevazuyla, yoğun duygularla. Güçlü kuvvetli ve sakallı adamlar, bu mücadeleci insanlar, kollarının tersiyle gözyaşlarını siliyorlar. *Olé*'ler yok, bayram değil, Endülüs'te değiliz. En sonunda, birbirlerine sarılmakla yetiniyorlar.

Birkaç gün önce, Rocío Márquez'le tanışma şansına eriştim. Kendisinin İspanya madenlerinde çekilen videoda olduğu kadar narin ve mütevazı, sanatının da o videodaki kadar kusursuz ve güçlü olduğunu gördüm. Bahsettiğim 5 Temmuz 2012 gününde söylemeyi seçtiği şarkının şiirsel *letra*'sını sordum ona. Bunun üzerine, küçücük bir kâğıt parçasına, Santa Cruz del Sil madencilerine ithaf ettiği birkaç cümleyi yazdı sadece. Farklı dönemlere ait üç şiirden oluşan bir kurguydu bu: İkisi geleneksel repertu-



5 Carlos Carcas, *Rocío Márquez à Santa Cruz del Sil*, 2012.
Video, 8 dk.
(videogram: madendeki kanarya)



6 Carlos Carcas, *Rocío Márquez à Santa Cruz del Sil*, 2012.
Video, 8 dk.
(videogram: maden galerilerinde şarkı yankılanırken)

vardan –Márquez, *letra*'lardan birinin Niño Alfonso'nun büyük *Cantes de las minas* antolojisinden geldiğini ve *cantar* ile *subir* fiilleri, yani şarkıyı (sesi) "yükseltmek" ile yeryüzünün derinliklerinden "yükselmek" arasında kafiye oluşturduğunu söyledi– üçüncüsü de bu vesileyle kendisinin yazdığı bir şiirdi:

"Santa Cruz del Sil'den,
Bir yankı duyulur *por minera*,
Topraktan gelen ağıtlar
Çünkü orada büyümüş olanlar
Onsuz yaşayamazlar."[16]

Sanki, ataların geçmişini anmak, birkaç kadim şiir okumak gerekmişti, şimdiki durumdan ve onun bizzat acısından siyasi ümit gibi bir şeyin doğması için: şiir gibi duyurulan, şiir gibi söylenen, müzikleştirilen ve ritim kazandırılan bir ümit. Sanki, *anılan bir geçmiş* gerekmişti, madenlere ithaf edilen şarkılardan oluşan bu kurgu ve dilsel bir icat olan *sunulan armağan/şimdi*[*] vasıtasıyla, *hissedilen gelecek*[**] gibi bir şeyin gelmesi için: gencecik bir kadının yorumladığı bu kadim şarkının dinleyicilerinin –dinleyici değil, şarkı armağan edilenlerin– koşulunu yeniden şekillendiren bir gelecek. Ama niçin bu kadar genç (bir kadın)? Çünkü Rocío Márquez'in, tıpkı Warburg'un, Ghirlandaio tarafından resmedilmiş bir sahnenin –mevcut ve Hıristiyan– bağlamında, bir pagan

---

[16] *"Deste Santa Cruz del Sil / Se oye un eco por minera, / Lamentos que de la tierra / Porque aquel creció allí / No puedo vivir sin ella."*

[*] *présent offert*: *présent*, hem "şimdi" hem "armağan" anlamında. – *ç.n.*

[**] *futur senti*: *Sentir le grisou*'daki ("grizunun kokusunu almak") "koklamak / kokusunu almak" fiili ile aynı; aynı zamanda, "hissetmek," "sezmek;" "duyularla algılamak" anlamında "duymak," "duyumsamak." – *ç.n.*

geçmişin anakronik hayaleti olarak teşhis ettiği *Ninfa* gibi, hatıralarımızın en "eski" katmanından çıkıp geldiği ölçüde "genç" olması gerekiyordu (yorumladığı bu madenci şarkılarını eski zaman madencileri biliyordu muhakkak ama işte, bugünküler değil).

Şimdinin bu "gençliği"ne dayanaraktır ki bütün geçmişler anılmaya layıktır: geçmişin harekete geçirici veya celbedici hale gelmesi için, yani başkalaşıma uğrayarak yönelimsel bir biçime, geleceğin geliştirilmesine, şimdiki zaman için acil bir gerekliliğe dönüşmesi için. Giorgio Agamben'in de ustalıkla betimlediği o çocukluk ile tarih arasındaki ilişki ("insanlığın eskicileri olan çocuklar, ellerine geçen bütün eski eşyalarla oynar; öyle ki unutulmuş dünyevi nesneler ve davranışlar oyunda varlıklarını sürdürür. *Eski* olan her şey *oyuncak* olabilir"[17]) bir nevi tersiyle tamamlanabilir o halde: *Oynanan* her şey, biçimlerin şiirinde, orada anılmış bulunan o geçmişin kendisinden *geleceğe* dönüşebilmelidir.

*

Grizunun kokusunu almak ne kadar da zordur. Zar zor görünen bir şeyi görebilmek, tarihin "pis hava"sı –kötü havalar– geçerken minik kuşun kanatlarının titreyişini yakalamak ne zordur gerçekten. Felaketler için, geçen zamanın görünürdeki normalliğinden daha iyi hile yoktur (geçen zaman "kendiliğinden geçer" görünür, fakat, gerçekte, el altından en kötüsünü "geçirir"). Pier Paolo Pasolini'nin çağdaş dünyanın –tarihsel, antropolojik, siyasi ve

---

[17] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), çev. Yves Hersant, Paris: Payot, 1989, s. 89 [Türkçesi: *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine bir Deneme*, çev. Betül Parlak, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2020]. Vurgular benim.

estetik– hali hakkındaki sarsıcı şiirsel-belgesel kurgusu *La rabbia*'da benimsediği bakış açısı da tam olarak buydu. 1962 yazıydı; yani, küçük bir fikir vermesi için şöyle diyelim: Mihail Romm'un *Sıradan Faşizm*'inden üç, Jean-Luc Godard'ın ilk *Cinétract*'larından altı sene önceydi. Pasolini, mütevazı bir yapımcı olan Gastone Ferranti'nin *Mondo Libero* adlı bir İtalyan *"ciné-journal"*'inin (haber/aktüalite programı) arşivlerinden oluşan yaklaşık doksan bin metrelik filmi kullanarak bir kurgu yapma teklifini henüz kabul etmişti. Sözleşme 16 Temmuz 1962'de imzalandı ve izleyen sonbaharda, *La ricotta* adlı devam eden bir felsefi masal projesine paralel olarak, *moviola* üzerinde, bizzat Pasolini'nin "*massacrante*" diye tanımladığı kılı kırk yaran, meşakkatli bir çalışma başladı. Pasolini, *Mondo Libero* arşivlerinden gelen film materyaline *Italia-URSS* arşivlerinden gelen bazı fotogramların yanı sıra popüler dergilerden veya sanat kataloglarından alınmış fotoğraflar da ekleyecekti.[18]

20 Eylül 1962'de, muhtemelen işin esas kısmına girişmek üzereyken –planların seçimi halihazırda yapılmışken ve sesli anlatımın yazımı sürerken– Pasolini, *Vie Nuove* dergisinde projesini anlatmak için özet bir program metni yayımladı: yapımcıların hâlâ kullandığı bir tabirle, filmin "tretmanı"nı. Bu metinde her şey, işte o geçen zamanın görünürdeki normalliğiyle başlıyordu: "Savaştan sonra ve savaşsonrasında, ne oldu dünyada? Normallik."[19] İşte, normallik, "tabii ki normallik" (*già, la normalità*)! Savaş-

---

[18] Bkz. Roberto Chiesi (yay. haz.), *Pier Paolo Pasolini: La rabbia*, Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna, 2009, s. 7-10. Tatti Sanguineti'nin bir fikrinden yola çıkan Giuseppe Bertolucci, 2007-2008'de filmi restore etti (*A.g.e.*, s. 219) ve böylece bir DVD yayımlandı.

[19] Pier Paolo Pasolini, "Il 'trattamento'" (1962), *Tutte le opere. Per il cinema, I*, yay. haz. Walter Siti ve Franco Zibagli, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001, s. 407 (Bu metin, aynı zamanda R. Chiesi (yay. haz.), *Pier Paolo Pasolini: La rabbia*'da yayımlanmıştır (*op. cit.*, s. 13-14).

tan sonra ve savaşsonrasında, her şey ne kadar da daha iyiydi, hatta "daha da iyiye" gitmiyor muydu? Zaman artık kendiliğinden geçmiyor muydu? Pasolini ise, el altından *olsa olsa bizim körlüğümüzü geçirdiği** yanıtını veriyordu: "Normallik halinde, etrafına bakmaz insan (*non ci si guarda intorno*): Etrafındaki her şey 'normal' gibi görünür, acil durumda geçen yılların heyecanından ve duygusundan yoksundur. İnsan o zaman normallikte uyuklamaya meyleder; kendi üzerine düşünmeyi unutur; kendi kendini yargılama alışkanlığını kaybeder; kendi kendine kim olduğunu soramaz olur."[20]

Normallik, ya da bilmediğimiz felaketimiz. Bu felaket simgesel olarak, Pasolini'nin nazarında ve özel olarak İtalya bağlamında, felsefe ve edebiyat doktoru, anti-faşist savaşçı, Hıristiyan Demokrasi'nin kurucusu ve parti başkanı ve Rosselli'nin *Anno Uno* filminin müstakbel kahramanı Alcide De Gasperi'nin 1954'teki ölümü ve "gri cenazesi"yle[21] (*grigi funerali*) başlıyor. Pasoli'nin birkaç dağınık dokunuşla atıfta bulunduğu bir "normalleştirmeler" dünyası başlıyor böylece: "İşte böylece barış içerisinde tekrar çalışmaya başlıyor uluslararası ilişkiler mekanizması. Kabineler kabineleri izliyor; havaalanları bakanlar, elçiler ve tam yetkili temsilcilerin sürekli gidiş gelişlerine sahne oluyor; bunlar uçak merdivenlerini iniyor, gülümsüyor, bomboş, ahmakça, kibirli, yalan laflar ediyorlar. Barış içerisindeki dünyamız çarpık bir nefret kusuyor: anti-komünizm. Kurşuni ve iç karartıcı bir soğuk savaş ve bölünmüş Almanya bağlamında, yeni tarihin yeni kahraman figürleri beliriyor. Kruşçev, Kennedy,

---

* "geçirmek" fiilini, biraz zorlama bir çeviriyle, burada "kabul ettirmek" anlamında kullanıyorum. – *ç.n.*

20 *A.g.e.*, s. 407. [Pasolini alıntılarında, bulabildiğim her yerde metinlerin orijinallerini temel aldım. – *ç.n.*]

21 *A.g.e.*, s. 407.

Nehru, Tito, Abdünnâsır, de Gaulle, Castro, Ben Bella."[22] Bu esnada, insan hayatının bütün alanlarında etkileri hissedilen "neo-kapitalizm" gelişiyor ve bu etkiler hem soyut tabloların (her daim daha rafine hale gelen "yüksek kültür"ün âlemi bu) hem de televizyon imgelerinin (bu da her daim daha bayağılaşan "kitle kültürü"nün âlemi) serpildiği kültür âlemine kadar uzanıyor.[23]

İşte, daha en baştan, Pasolini'nin ellilere ve altmışların ilk yıllarına ait bir İtalyan haber/aktüalite programından alınmış doksan bin metrelik film şeridi boyunca düşünebildikleri. Bu görüntülerin sunduğu manzara nasıl da bunaltıcı, nasıl da "berbat" (*massacrante*) bir tasavvur![*] İyi ama, o halde, bütün bunlar nasıl *gösterilir*, tam da bu imgelerin bakmayı ve göstermeyi reddettiği şeyi *gördürmek* için? Bütün bunlar, güzellik yarışmaları ile doğal felaketler, milli bayramlar ile uzaktaki savaşlar, güçlülerin konuşmaları ile isimsizlerin sessizliği, nasıl *yeniden kurulur/bir araya getirilir* ki normalliğin ideolojisi olan başat ideolojileri (her şey iyi gidiyordur, en fazla, kazalar olur) *sökülebilsin*? Pasolini'nin bütün bu "çaktırmadan geçen zaman"da işbaşında olduğunu sezdiği şey, yani her an olabilecek patlamaların tehdidi karşısında bizi her gün kör etmek suretiyle tarihi bir grizu gazı gibi zehirleyen "ezelî gizil kriz" (*eterna crisi latente*) nasıl gösterilir?[24]

*

Bu sorunun yanıtı riskli olduğu kadar basit, çıplak olduğu kadar da güçlü: Pasolini, peşinen bir felsefi açıklama ge-

---

[22] *A.g.e.*, s. 408.
[23] *A.g.e.*, s. 409.
[*] Burada "tasavvur," başka yerlerde "vizyon" (Walter Benjamin bağlamında) diye de çevirdiğim *vision*. – *ç.n.*
[24] *A.g.e.*, s. 409.

tirmeksizin, bunun adını koyar: "şairin gazabı" (*la rabbia del poeta*).* *La rabbia*, o halde alelade bir öfkenin veya alelade bir infialin mahsulü olmayacaktır. Pasolini'nin kurgusunun radikalliğinden ürken yapımcının 1963'te kendisinden Pasolini'ninkine karşıt bir kurgu yapmasını istediği sağcı yönetmen Giovannino Guareschi ile sonraki bir polemiğinde, Pasolini rakibinin "gerici gazabı"nı (*rabbia reazionaria*) şiddetle sorguya çekecektir: Bu gazabın sonu "çirkinlik" ve "vasatlık"tan (*bruttezza, mediocrità*), siyasi apati ve "demagoji"den (*qualunquismo,*** *demogogia*) başka bir yere çıkmıyordur. Bu gazap, tekruhçuluk ile görünüşte bir sağduyu üzerine spekülasyon yapar ve zaten bu yüzdendir ki, Pasolini, bu polemikten, pek çoklarının nazarında Guareschi'nin galip çıkacağından emindir: "Ama," diye sorar sonuç olarak, "gerçek zafer hangisi, elleri çırptıran mı yoksa kalbi çarptıran mı?"[25]

O halde bu filmde hedeflenen "gazap" nedir? "Şairin gazabı," "şiirsel gazap" ne demektir? Pasolini, filminin sunumu bağlamında, buna şöyle yanıt verir: Her şeyden önce, tarihin huzurunda tekrar keşfedilen bir "acil durum"dur.*** Pasolini *stato d'emergenza*[26] ifadesini kullandığında, bundan aynı zamanda, her şeyin fark edilmemiş bir hakikatin ışığında ansızın (tekrar) belirdiği bir "zuhur

---

* *la rabbia*: "kuduz," mecazen "öfke," "gazap." İlk yarısını Pasolini'nin yönettiği *La rabbia* filmi Türkçeye daha ziyade *Öfke* olarak çevrilmiştir. Ben de metinde yer yer "gazap" veya "öfke" karşılıklarını kullandım. – *ç.n.*

** *qualunquismo*: Savaş sonrası İtalya bağlamına özgü bir siyasi hareketin (1944) adı olan bu kelimeyi, burada daha genelleşmiş anlamıyla "siyasi apati" olarak çevirdim. Bu kelime Fransızca metinde, söz konusu hareketin Fransa'daki karşılığı (1954) gibi anlaşılan ve daha genelleşmiş anlamıyla gerici bir korporatist siyaseti ifade etmekte kullanılan *poujadisme* olarak geçiyor. – *ç.n.*

25 *A.y.*, "Risposta a Guareschi" (1963), s. 413.

*** *état d'urgence*.

26 *A.y.*, "Il 'trattamento'," art. cit., s. 407.

durumu"nu[27] anlamamız gerekiyor – ve anakronik bir köken değerine sahip olup tam da bu sayede tarihe ilişkin yeni bir okunabilirliği mümkün kılan, oluş nehrindeki şu girdabı, yani Benjamin'in *Ursprung*'unu akla getirmemek mümkün mü?[28] İşte çoğu zaman utanç verici ve her halükârda tarafsızlık görünümünün ardında ideolojik olarak tiksindirici olan bir görsel materyal üzerinde gerçekleştirilen kurgu işleminin hedeflediği, tam olarak budur. O halde "şiirsel gazap" da yönetmenin nazarında, sonradan Giorgio Agamben'in –Pasolini'nin sezgileriyle aynı doğrultuda– esasında "her şey iyiye gidiyor"[29] kisvesine bürünmüş bir *istisna halinden* başka bir şey olmadığını göstereceği şu *normallik durumunun* mütemadiyen boğmaya çalıştığı bir *acil durumu* uyandırmanın veya zuhur ettirmenin bir yolu olacaktır...

"Şiirsel gazap," öncelikle, *şiirseldir*: yani bir dil edimi.[*] *La rabbia* projesinde kurguya atfedilen işlev, *logos*'a ilişkin bu karara bağlıdır. "Sesli anlatım" metinlerinin kritik önemi buradan gelir (fakat bu tabir,[**] göreceğimiz üzere, Pasolini'nin görüntülere eşlik ettireceği bu *sesleri* ifade etmek için kifayetsiz kalıyor); ayrıca 1962 metninde, Pasolini'nin aynı zamanda "entelektüel gazap" ve "felsefi

---

[27] Hervé Joubert-Laurencin'in güzel tercümesiyle [*état d'émergence*], *Pasolini: portrait du poète en cinéaste*, Paris: Cahiers du cinéma, 1995, s. 144.

[28] Bkz. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), çev. Sibylle Muller ve André Hirt, Paris: Flammarion, 1985, s. 43-45.

[29] Bkz. Giorgio Agamben, *État d'exception. Homo sacer, II, 1* (2003), çev. Joël Gayraud, Paris: Éditions du Seuil, 2003, s. 9-55 [Türkçesi: *İstisna Hali*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018].

[*] *acte de langue ou de langage*: *langage*, insanların belli bir dili teşkil eden göstergeler sistemini kullanarak kendilerini ifade etme ve birbirleriyle konuşma becerisi olarak Türkçeye çoğunlukla "dil yetisi" diye çevrilirken, *langue* genel olarak "dil"dir. Burada "dil" kelimesini kullanmakla yetindim. – *ç.n.*

[**] Burada "sesli anlatım" olarak çevirdiğim bu kelime, "yorum" anlamında *commentaire*'dir. – *ç.n.*

hiddet" (*rabbia intellettuale, furia filosofica*[30]) diye tabir ettiği bir "şair düşüncesi"nin (*ci pensano i poeti*) birincil savunusu da yine buradan gelir. Şair, her şeye iç sızlatıcı bir duygusallık arayan gözlerle bakmak şöyle dursun –hem Goethe veya Baudelaire'den gelen romantik bir ders hem de Brecht veya Mayakovski'den gelen materyalist bir ders uyarınca araya giren hayal gücü yoluyla– kendisinde huzurdan eser bırakmayan ve mevcut durumda, "sömürgecilik," "sefalet," "ırkçılık" veya "antisemitizm" adlarını alan birtakım "problemler"in (*problemi*) ortaya çıktığını görür.[31]

Fakat bu "şiirsel gazap" aynı zamanda *gazaptır*: yani kalpten veya bedenden gelen bir jest. *La rabbia* projesinde kurguya atfedilen işlev, o halde aynı zamanda *pathos*'a ilişkin bir karara bağlıdır. Yeğinlikte, Pasoli'nin seçtiği sekansların süresinde, hatta ondan da ziyade, sekanslar arasında tesis ettiği ilişkilerin ritmi veya dramaturjisinde gözlemlenen şeydir bu: Buna yönetmenin yarattığı *görsel kafiyelerin duygusu* diyebiliriz; yürek parçalayıcı tezatların veya teması çağıran yakınlıkların oluşturduğu kafiyelere ilişkin bir duygu. Günün sonunda, Pasolini'nin benimsediği "şiirsel gazap," iki yüzlü bir gerçeklik gibi sunar kendini; iki vuruşlu bir ritim: Burada, tarihsel zamanı en heterojen yönleriyle görmeye muktedir hâle gelen de –tek taraflı bir bakış açısı değil– dönüşümlü bir bütündür. Demek ki bunun için çifte bir jest gerekmiştir: gözlemleyen bir "kopma" (*distacco*)* ile konum alan bir "gazap" (*rabbia*).[32]

Böylelikle, bu yorumlayan kopma ile bu uyanan** bağ-

---

30 Pier Paolo Pasolini, "Il 'trattamento'," art. cit., s. 407.

31 *A.g.e.*, s. 408-409.

* "Bırakma," "gitme" ve aynı zamanda bir nevi "kayıtsızlık." – *ç.n.*

32 *A.g.e.*, s. 407-408.

** *s'émeut* (*s'émouvoir*): İlerleyen bölümlerde "duygulanmak" kelimesiyle karşıladım. – *ç.n.*

lanmanın birlikte hareketiyle, Pasolini, anlaşılabilirliğini tarihin –sınıf mücadelesine ve çağımız için bilhassa kritik olan, emperyalist ve sömürgeci devletlerle mücadeleye dair– Marksçı sözdağarcığıyla şekillenen bir tetkikinde bulduğu tarihsel olgulara *duyusal* bir tutarlık kazandırmak ister. "Çünkü, insan insanı sömürdükçe, insanlık efendiler ve köleler olarak ayrıldıkça, ne [gerçek bir] normallik ne de [gerçek bir] barış olacak. Zamanımızın bütün kötülüklerinin nedeni budur. Bugün hâlâ, 1960'larda da hiçbir şey değişmiş değil: İnsanların ve toplumlarının durumu, dünün trajedilerini üretmiş olanla aynı. Şunları görüyor musunuz? Takım elbiseleri içerisinde uçaklara binip uçaklardan inen, güçlü otomobillerinde seyahat eden, tahtlar gibi gösterişli masalarında oturan, heybetli yarım daire salonlarda bir araya gelen, şaşaalı koltuklara kurulmuş o ciddi ve kibar (*eleganti*) insanlar: Köpek suratlı veya evliya suratlı, sırtlan suratlı veya kartal suratlı şu adamlar, onlar efendiler (*padroni*). Peki şu diğerlerini görüyor musunuz? Paçavralar (*stracci*) içerisinde veya seri üretim kıyafetlerini giyinmiş, pislik içerisindeki kalabalık sokaklarda gidip gelen, ümitsiz bir işte saatlerce çalıştıktan sonra sokaklarda veya şarapçılarda, perişan barakalarda veya trajik apartman bloklarında toplaşan o sersefil, mütevazı insanlar: Ne bir hususiyeti ne de yaşamın ışığından başka bir ışığı olan suratları ölülerin suratlarına benzeyenler, onlar da köleler (*servi*). İşte bu ayrımdan doğuyor trajedi ve ölüm."[33]

*

La rabbia'nın kurgusu, bu siyasi, tarihsel ve hatta antropolojik ayrıma şekil –aynı zamanda süre ve ritim, ton ve

---

[33] *A.g.e.*, s. 410-411.

kafiye– vermekten ibaret olacaktır. Demek ki esasen diyalektik bir kurgu olacaktır bu: pratik kararlar ile düşünce edimlerinin, duyusal kararlar ile entelektüel sezgilerin iç içe geçtiği bir süreçle belirlenen çifte bir mesafe, çifte bir bakış açısı uyarınca tasavvur edilmiş bir acillikler ve zuhurlar kurgusu. Pasolini, başlarken, açıkça sanatçının rolünü üstleniyor; hiç değilse, şeyleri yukarıdan görüp, tabiri caizse, dünyanın kederlerinden geçinen "büyük sanatçı" rolünü... Tam olarak aynı dönemde –resimsel düzlemde takdire şayan olan– *Disasters* serisiyle Andy Warhol'un yaptığı şeydi bu.[34] Pasolini ise, tevazuyla, *La rabbia*'da yaptığı işin "yaratıcı olmaktan ziyade bir gazetecilik" olduğunu söylüyor (*un'opera giornalistica più che creativa*[35]). Bu aslında filmin fazlasıyla *deneme* niteliği taşıdığını söylemek oluyor; filmdeki asistanı Carlo Di Carlo da bire bir yönetmenin terminolojisini kullandığı şu sözleriyle buna tanıklık ediyor: "*La rabbia*, son yılların olayları üzerine polemik ve ideolojik bir deneme (*un saggio polemico*). Haber/aktüalite programlarından ve kısa metrajlardan alınan belgeler, burjuva dünyasının gerçekdışılığına ve bunun bizzat sonucu olan tarihsel sorumsuzluğa karşı bir infial eylemi [...] olarak kurgulandı."[36]

---

[34] Bkz. Douglas Fogle v.d., *Andy Warhol: Supernova. Stars, Deaths, and Disasters, 1962-1964*, Minneapolis: Walker Art Center, 2005. Pasolini, Warhol'un aldığı konumları sıklıkla eleştirmiştir, bilhassa "Ladies and Gentlemen. Sur Andy Warhol"da (1975), çev. Hervé Joubert-Laurencin, *Écrits sur la peinture*, Paris: Éditions Carré, 1997, s. 87-92: "Avrupalı bir entelektüel için, Warhol'un mesajı, evrende kemikleşmiş bir birlik olduğu mesajıdır; orada, yegâne özgürlük sanatçının özgürlüğüdür ve sanatçı, esasen evreni değersizleştirmek suretiyle, onunla oynar. [Warhol'da] Dünyanın temsili, olası bütün diyalektikleri dışlar. Bu temsil hem öldüresiye agresif hem de ümitsizce güçsüzdür" (s. 92).

[35] Alıntılayan R. Chiesi, *Pier Paolo Pasolini: La rabbia*, *op. cit.*, s. 9.

[36] Alıntılayan Marianna De Palma, *Pasolini. Il documentario di poesia*, Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2009, s. 59. Pasolini'nin denemeciliği hakkında, bkz. Vanessa de Pizzol, *Pasolini et la polémique. Parcours atypique d'un essayiste*, Paris: L'Harmattan, 2004, s. 99-222 (maalesef, sinema bu analizin bütünüyle dışında bırakılmıştır).

Elbette, bu sinematografik teşebbüsü –Roberto Chiesi'nin yaptığı gibi,[37] kendiliğinden, mutlak bir "yeni sinema janrı" mevkisine taşımaktansa– uzunca bir belgesel kurgu dönemine yerleştirmek hayli faydalı olacaktır; bu ister (Dziga Vertov'da olduğu gibi) film ister (Walker Evans'ta olduğu gibi) fotoğraf ister (Walter Benjamin'de olduğu gibi) felsefe kurgusu isterse de (Bertolt Brecht'te olduğu gibi) şiirsel-görsel kurgu olsun. *Biçim olarak denemeden*[38] –Esfir Shub ve Mihail Romm, Jean-Luc Godard ve Harun Farocki, Chris Marker ve Artavazd Peleşyan ya da Yervant Gianikian ve Angela Ricci Lucchi'nin arşivsel kurgu sineması alanında önemli katkılarının olduğu bir janrdan– kuramsal dersler çıkarma konusunda hiç kimse Theodor Adorno'yla yarışamaz; ki o da Walter Benjamin ile Siegfried Kracauer'in yazılarından çıkan kritik bir dersi izliyordu.

Her halükârda, Pasolini, başlangıçta, Siegfried Kracauer'in 1931'de resmî haber/aktüalite filmlerine dair eleştirel bir bakış açısı inşa etmenin imkânı hakkında söylediklerini ciddiye alarak işe koyulmuş gibidir. Şöyle söylüyordu Kracauer: "Bir süre önce –bu olay sonrasında ortadan kaybolan– radikal bir sinema derneği, görüntü arşivlerinde hazır bulunan materyalden yola çıkarak, gerçek anlamda kendi meselelerimize 'dalış' teşkil edecek birtakım haber/aktüalite filmlerini bir araya getirmek istemişti. Dernek, birtakım sansür müdahalelerini kabullenmeye mecbur kaldı ve çok yaşamadı. Her halükârda,

---

37 R. Chiesi (yay. haz.), *Pier Paolo Pasolini: La rabbia*, *op. cit.*, s. 7.

38 Theodor W. Adorno, "L'essai comme forme" (1954-1958), çev. Sibylle Muller, *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 1984 (2009 baskısı), s. 5-29 [Türkçesi: "Biçim olarak deneme," *Edebiyat Yazıları*, çev. Orhan Koçak ve Sabir Yücesoy, Metis Yayınları: İstanbul, 2018]. Bu metin, Harun Farocki'nin yapıtında, bir "sinema denemesi" olarak kurgu sinemasını anlamak için temel gerecim oldu (bkz. *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2010, s. 69-195).

bu deneyim, haber/aktüalite görüntülerinin, salt farklı şekilde bir araya getirilmekle dahi, daha büyük bir görüş gücü (*Schaukraft*) kazanacaklarını öğretiyor bize."[39] Görmenin bu gücü veya kuvveti, tam olarak Pasolini'nin 1962'de *rabbia poetica* adını vereceği şeydir; tabii şu çok önemli ibareyi eklemek kaydıyla: Söz konusu kurgunun bütün yaptığı, siyasi öfkelerinin ve infiallerinin ifadesine varıncaya değin ve onlar da dahil olmak üzere, *denemeyi kendi başına şiirsel bir janra dönüştürmektir*. O halde, Kracauer'in dersine, İkinci Dünya Savaşı'ndan fotoğraf belgelerini onların olgusal anlamını güçlendiren epigramlardan (şu antik ve kasvetli edebî biçimler) oluşan şiirsel bir kontrpuanda kurgulamakta tereddüt etmemiş olan Bertolt Brecht'in dersini eklemek gerekecektir.[40]

Pasolini'nin *La rabbia*'da yaptığını söylediği işlem, ellilere ve altmışlı yılların başına ait haber/aktüalite filmlerinden oluşan materyal üzerinde bu gerekli *eleştirel denemeyi* gerçekleştirme gücünü *görsel şiir* gibi bir şeye havale eder – bu aynı zamanda sözlü şiirdir, haliyle, zira görüntülere eşlik etmesi için sesli anlatım yoluyla şiirler okunacaktır. Pasolini'ye göre, kurgunun eleştirel gücü, ancak "ideolojik şifre çözücülüğe" böyle bir şiirsel güç, haber/aktüalite programının uzlaşımsal görüntülerinin açıkça gösterdiği her şeyde *başka bir şey görmeye* imkân veren bir güç eşlik ederse olanaklıdır: burada hainin veya haysiyetsizin yüzünü; şurada "hakiki umudun tebes-

---

[39] Siegfried Kracauer, "Les actualités cinématographiques" (1931), çev. Sabine Cornille, *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996, s. 126 (çeviri küçük değişikliklerle alıntılanmıştır).

[40] Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1955 (yayımlanmamış 20 gravür ile Günter Kunert ve Jan Knopf'un sonsözleriyle genişletilmiş baskı, Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1994). Bkz. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

sümü"nü (*il sorriso della vera speranza*) veya bir çocuk yüzünün, bir proleter, hatta bir kozmonot yüzünün beklenmedik –beklenmedik olduğu ölçüde altüst edici veya "zuhur edici"– güzelliğini tanımak.[41]

O zaman, *La rabbia* teşebbüsünün özünden gelen cesareti –ya da kurgunun eleştirel ve şiirsel güçlerine elbette haklı olarak duyulan o güven– de diyalektikti: Mesele, eleştiri ve *hakikat* düzleminde, aktüalite filmlerinin siyasi "normalliği" üzerinden asli bir şeyin belirmesini, zuhur etmesini sağlamaktı; mesele, aynı zamanda, şiir ve *güzellik* düzleminde, kimi beden hareketlerinde ve kimi yüz ifadelerinde, yer yer, kullanılan arşivlerin estetik "normallik" ekranını kıran dokunaklı* bir şeyin ortaya çıkmasını sağlamaktı. Pasolini, bu konuda, *Paese sera* gazetesine verdiği 14 Nisan 1963 tarihli bir röportajında şöyle söylüyordu: "Evet, gördüm bu materyali. Dehşet verici bir tasavvur, ardı ardına dizilmiş rezil şeyler, uluslararası siyasi apatinin iç karartıcı bir resmigeçidi, en banal reaksiyonun zaferi. Bütün bu banalliğin ve bütün bu sefilliğin içerisinden ara sıra çok güzel görüntüler fırlıyordu (*ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime*): bir yabancının gülümsemesi, bakışlarından sevinç ya da keder okunan iki göz, ve tarihsel anlam dolu birtakım ilginç sekanslar. Üstelik çoğu zaman görsel olarak fena halde büyüleyici olan bir siyah-beyaz."[42]

*

Pasolini'nin *La rabbia*'sı bu olacaktı öyleyse: *kafiyeli bir deneme*; gösterilen çirkinliğin, paramparça edilen yala-

---

[41] Pier Paolo Pasolini, "Il 'trattamento'", art. cit., s. 411.

* *émouvant*: aynı zamanda "duygulandıran." – *ç.n.*

[42] Alıntılayan R. Chiesi (yay. haz.), *Pier Paolo Pasolini: La rabbia, op. cit.*, s. 7.

nın yerini beklenmedik güzelliklere, mücbir hakikat etkilerine bıraktığı –veya bunların "zuhur etmelerine" izin verdiği– eleştirel bir deneme. Bu da imgelerin ve seslerin olağanüstü bir kurgusu boyunca inşa edilir. Görsel kafiyeler ile sesli kafiyeler kendi aralarında kafiye oluşturur. Beyaz cisimler[*], siyah cisimler, bütün diyarlardan müzikler. En çok da sesler. Pasolini, en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş bir ses bandı tasavvur etmiştir –o kadar ki sessizlik anları gerçek birer tutuşma ânı gibi ortaya çıkar– ve telaffuz edilen sözler, genellikle söylendiği gibi iki değil, yazılı senaryonun notlarında açıkça belirtildiği gibi, en az *üç ses* arasında dağılırlar.[43]

İlkin, "resmî sesler" (*voci ufficiali*) vardır: bunlar *iktidarın sesleridir*; çektikleri görüntüleri yorumlayan gazetecilerin ya da Pasolini'nin (genellikle sözlerini kesip tam tersi bir şey söylemeden hemen önce) kasıntı vurgulamalarını işitmemize izin verdiği siyasilerin sesleri. İkinci olarak, "nesir sesi" (*voce in prosa*) vardır: Pasolini'nin arkadaşı ressam Renato Guttuso'nun okuduğu metinler. Bir anlamda, *eleştirel sese* en iyi örnektir bu; senaryoda, daha baştan, Yunanistan'da ölmüş ve küllerinin ülkeye geri getirilişi kutlanan İtalyan askerleri hakkında yükselen "resmî sesi" suçlamaya gelen siyasi bilincin sesi: "Ah, duygusuz ses, acımasız ses, [...] vicdansızlığın sesi, onları ölüme göndermiş olan ses!"[44] Üçüncü ve son olarak da "şiir sesi" (*voce in poesia*) vardır, filmde her açıdan en önemli olan ses. Pasolini onu da bir diğer arkadaşına, edebiyatçı Giorgio Bassani'ye devreder. Bassani'nin sesinin yumuşaklığı ve çoğu zaman, kederi –her halükârda

---

[*] *corps*: aynı zamanda "bedenler." – *ç.n.*

[43] Pier Paolo Pasolini, "La rabbia" (1962-1963), *Tutte le opere. Per il cinema, I, op. cit.*, s. 353-404.

[44] *A.g.e.*, s. 356.

hüzünlü tonu– “nesir sesi”nin keskinliğiyle kuvvetli bir tezat oluşturur. Sanki bütün filmin iki yüzünü, *siyasi* yüzünü ve *şiirsel* yüzünü, tonların ve ritimlerin tezatlarında cisimleştirmek gerekiyordur: “Bu filmi,” diyecektir –hatta dedirtecektir– Pasolini *La rabbia*’nın açılışında, “kronolojik ve belki mantıksal bir izlek dahi izlemeden, sadece siyasi saiklerimi (*le mie ragioni politiche*) ve şiir hissimi (*il mio sentimento poetico*) izleyerek yazdım.”[45] Ve bu sözlerin üzerinde gökyüzü dans eder; bulutların arasından yükselen bir güneş ile parlaklığı âdeta güneşi bile, bulutu da âdeta bulutları bile öldüren bir nükleer patlamanın şiddetli görsel kafiyesinde (Resim 7-8).

Kafiyeli kelimeler (“*vincitori–mediocri*”, “*bene–male*”, “*bellezza–ricchezza*”[46]) ile nakarat sözler (“*morire a Cuba... morire a Cuba...*”[47]); bütün bunlar, *La rabbia*’da, simgesel veya biçimsel kafiyeler ve jestler oluşturan hızlı görsel sekansların nefes kesici resmigeçidinin üzerine telaffuz edilir: öfkeli kalabalıklarla birlikte (veya bunlara karşı) matemli kalabalıklar, kurtuluş sahneleriyle birlikte (veya bunlara karşı) kapatılma sahneleri, suyun köpüğüyle birlikte (veya ona karşı) soyut tablolar, bir balerinin yerde dönen bedeniyle birlikte (veya ona karşı) bir sirk sanatçısının havada dönen bedeni (Resim 9-10), Küba’da çocuk cesetleriyle birlikte (veya onlara karşı) Havana’da zafer kutlamaları. Aynı zamanda, Cezayir semalarında bir Fransız bombardıman uçağının, korkudan ağlayan bir çocukla birlikte (veya ona karşı) gösterildiğini veya kurgulandığını görürüz (Resim 11-12); bu görüntülerin üzerine “şair sesi” hüzünle şu sözleri söyler:

---

[45] *A.g.e.*’de yok; fakat alıntılayan R. Chiesi (yay. haz.), *Pier Paolo Pasolini: La rabbia*, *op. cit.*, s. 17.
[46] Pier Paolo Pasolini, “La rabbia”, *op. cit.*, s. 355, 363-365, 400-401.
[47] *A.g.e.*, s. 375.



7 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: güneş ve bulutlar)



8 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: patlama ve atom bulutları)



9 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Rus balerin)



10 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Rus trapezci)



11 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Cezayir'de Fransız uçağı)



12 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: bombaların altındaki Cezayirli çocuk)

"Ah, Fransa,
nefret!
Ah, Fransa,
veba!
Ah, Fransa,
alçaklık!
Korkunç bir vızıltı,
aptal,
hayâsız;
bir müzik,
bir çocuğun travmasıyla,
dünyayı sarsan bir hıçkırıkla biten."[48]

Tüm bunları bir arada tutan sürekli bas, daha doğrusu, laytmotif ise, birkaç sabit görüntüdür –senaryoda "kafatası ve kemikler" veya "sabit plan kafatası" (*quadro fisso teschio*[49]) başlığını taşıyan görüntü gibi; yahut birkaç film sekansıdır –bir nükleer patlama esnasında gökyüzünde oluşan şeritler gibi– ve bunlar, muazzam bir görsel *lamento* gibi, çağdaş adaletsizliğin bu hareketli atlasına eşlik eder.

*

İşte *La rabbia*'da aktüalite imgelerinin titreyişini mercek altına alan Pasolini, tarihin grizusunun kokusunu almayı böyle başaracaktır. Filmin sonlarına doğru –tam olarak, altmış altı bölümden oluşan görsel ve sesli bir şiirin LXIV. sekansı veya "kanto"sunda– yeraltı madencileri görünür yeniden; bir grizu felaketinin, 1955'in 22 Mart'ı 23 Mart'a

[48] *A.g.e.*, s. 391: *"Ah, Francia, / l'odio! / Ah, Francia, / la peste! / Ah, Francia, /la viltà! / Un ronzio terribile, / idiota, / inverecondo, / una musica / che finisce nel trauma di un bambino, / in un singhiozzo che squassa il mondo."*

[49] *A.g.e.*, s. 367 ve 376-378.

bağlayan gecesinde, Spoleto yakınlarındaki Morgnano'da yirmi üç ölü ve on sekiz yaralıyla sonuçlanan maden "*disastro*"sunun vurduğu madencilerdir bunlar (Resim 13-14). Pasolini bu "kanto"ya "Madende felaket sekansı" başlığını vermek istemiştir (*Sequenza della disgrazia in miniera*[50]). Bu sekans filmin bütünü için esas olan çok sayıda motifi içerdiğinden, Pasolini, ondan önce gelen bir dizi görüntüde sanki onu tasarlamış, ona hazırlanmıştır.

O sekansta gördüğümüz, nihayetinde, en büyük keder ânında filme çekilmiş olan halkın kendisinden başka bir şey değildir –İtalyan madenciler ile ailelerinden oluşan küçük bir halk kesimi. Pasolini'nin yaptığı okumanın siyasiliğine dair şüphemiz olmasın. *Mondo libero* muhabiri için, kuşkusuz bir doğal felaketten –bugün dendiği gibi, bir "endüstriyel kaza"dan– ibaretse bu, sinemacı için, bunun her şeyden önce insani ve toplumsal bir felaket olduğu açıktır; sadece bütün bir toplumun hayatına dokunduğu için değil, aynı zamanda sosyal ve siyasi kuvvetler arasındaki belli bir kuvvet ilişkisinden kaynaklandığı için. Zira grizu patlamasının yegâne sebebi, linyit yataklarının işletmecisi olan Terni Şirketi'nin çalıştırdığı madencilere yönelik güvenlik protokollerine hemen hiç dikkat etmemiş olmasıydı. İşte bu nedenle, bu sekansı *insanın insana yapabildiği kötülüğün* –onu ölümcül bir tehlikeye ve (burada olduğu gibi) insanlıkdışı çalışma koşullarına maruz bırakması ya da onu kapatması (tutsakların, kampların görüntüleri), sınır dışı etmesi (filmin başında Macar mültecilerin görüntüleri) ya da polis ve askerle bastırması (tahmin edileceği üzere, *La rabbia*'nın en güçlü laytmotiflerinden biri)– antropolojik, ahlaki ve siyasi saiki/motifi üzerine bir varyasyon gibi düşünmek mümkündür.

---

50 *A.g.e.*, s. 401.



13 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Morgnano felaketi, madenden çıkarılan cenaze)



14 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Morgnano felaketi, madencilerin cesetleri)

Disgrazia in miniera'nın bu gibi imgelerinin filmin ekonomisinde nasıl "zuhur ettikleri"ni hatırlamak –bütün armonikleri anlamak için– önemli. İlkin, LVI. sekansta, kusursuz ve sessiz bir karanlık bütün yapıtın ilerleyişinde majör bir geçişi işaretler: "Siyah, boş kart (*cartello scuro, vuoto*). Sessizlik. Uçak vızıltıları ve uzaktaki bombardımanlar."[51] Fakat bir ses yükselir (filmin son versiyonunda, öngörülmüş sesli unsurlar yerlerini donuk bir sessizliğe bırakacaktır). Bu ses, Pasolini'nin senaryoda "Didascalie"* diye tabir ettiği bir "dördüncü ses" gibi, *voce in poesia*'ya felsefi bir varyasyon getirir âdeta.

> "Neşe.
> Ama ne kadar da bastırılamaz dehşet.
> Bin bir parçasında dünyanın.
> Ve belleğimizde.
> Bin bir parçasında ruhun, savaş durmuş değil.
> Biz istemesek de,
> hatırlamayı istemesek de,
> durmak istemeyen bir dehşet savaş,
> ruhta,
> dünyada."[52]

Pasolini'nin senaryosu, nihayetinde filmde yer almayacak olan iki sekans öngörüyordu: Birincisi, tam bir sessizlik içerisinde, "dehşet içerisinde savaşı hatırlayan sarsılmış (bir) asker"in yüzünü gösterecekti (*sequenza*

---

[51] *A.g.e.*, s. 396.

* *didascalie*: Genellikle "sahne açıklamaları," "sahne yönlendirmeleri," "sahne bilgileri" veya "yanmetin" olarak Türkçeye çevrilir. Bu metinde biraz daha özel bir anlamda kullanıldığı için kelimeyi orijinal haliyle korudum. – *ç.n.*

[52] *A.g.e.*, s. 396: "*Gioia. / Ma quanto inestinguibile terrore. / In mille parti del mondo. / E nella nostra memoria. / In mille parti dell'anima, la guerra non è cessata. / Anche se non vogliamo, non vogliamo ricordare, la guerra è un terrore che non vuole cessare, nell'animo, nel mondo.*"

del soldato nevrotico che ricorda terrorizzato la guerra); ikincisi ise, yine “uzun bir sessizlik” (*lungo silenzio*) içerisinde, “toplama kampları, imha kampları, sallandırılanlar, infaz edilenler, Buchenwald’da ceset yığınları, vs.” görüntülerini gösterecekti (*sequenza campi di concentramento, di sterminio, impiccagioni, esecuzioni, mucchi di cadaveri a Buchenwald, ecc.*[53]).

Ve ansızın, yakın planda, Marilyn Monroe’nun yüzü belirir (Resim 15). İzleyici şaşırır. Bu yüzün hareketsiz güzelliği. Yüzün görüntüsü üzerinde, *My Heart Belongs to Daddy* türünden bir şey değil, bilakis, daha tüyler ürpertici ve trajik bir şekilde, Tomaso Albinoni’nin (o zamanlar henüz meşhur olmayan) Sol minör *Adagio*’sunun ses bandı süzülür. *La rabbia*’nın en güzel sekanslarından biridir bu; Pasolini’nin *Accattone*’den *Salò*’nun cinsel ve politik kabuslarına değin sorgulamayı hiç bırakmayacağı o ölümlü ve ölümcül *trajik güzellik*, bir anlığına, cisimleşir gibi olur. Böyle bir sinema yıldızının belirmesi filmde iki vesileyle hazırlanmıştı: önce, Fiumicino’da, biraz kiç bir kraliçe gibi, elinde çiçeklerle uçaktan inen Ava Gardner’la (XXVI. sekans); sonra da bir balık pazarında canlı bir yılan balığı kesilirken biraz irkintiyle de olsa havasını bozmadan seyreden Sofia Loren’le (XXVII. sekans). Son olarak, bu *güzelliğin belirişlerinin* de bahsettiğimiz “sabit plan”daki kafatası laytmotifi üzerinden *ölümün belirişi* ile kontrpuan içerisinde gösterilmiş ve kurgulanmış olduğunu unutmayalım.

Fakat Pasolini için, her şeyin beyhudeliği üzerine spekülasyon yapan klasik ahlakçıların veya *Genç Kız ve Ölüm* temasını çok seven kuzey Rönesansı ressamlarının yaptığı gibi, güzelliğin yanı başında ölümün varlığını anımsatmak yeterli değildi. Bundan daha antropolog (Aby Warburg

---

[53] *A.g.e.*, s. 396-397.



15 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Marilyn Monroe'nun yüzü)

gibi) ve daha materyalist (Walter Benjamin gibi) olan Pasolini –5 Ağustos 1962'de, filmin montajı başlamadan birkaç hafta önce, Hollywood'da ölü bulunan– *Ninfa* Marilyn'in "ölümcül laneti"ni* (*il male mortale*) bu soyut olmayan, metafizik olmayan zamanın, yani bizzat tarihin ritmi veya diyalektiği uyarınca sorgulamayı yeğledi. Bu denli pırıltılı bir sanatçının kendini öldürmesi yönetmeni duygulandırır, kuşkusuz. Fakat bunu soyut bir alegoriye (bir kavram meselesine), hele ki Amerikan tarzı bir melodrama (bir özel hisler meselesine) dönüştürmeyi reddederek, çağdaş dünyada *güzelliğin siyasi antropolojisi* denebilecek bir yönde arayışını derinleştirir.

O zaman ilk *didascalie*'nin "neşe-dehşet**" teması (*gioia-terrore*), yerini "güzellik-kötülük" (*bellezza-male*) temasına bırakır; Marilyn Monroe'nun –önce çocuk, sonra genç kız, sonra Kore savaşında görev alan şarkıcı, sonra uluslararası bir star, sonra da büyük bir yasın vesilesi olarak– İsa'nın Çilesi için geçit törenleri ile New York gökdelenlerinin, köylüler ile boksörlerin, füzeler ile yıkıntıların, güzellik yarışmaları ("mankenler"in defilesi) ile nükleer denemede parçalanmış mankenlerin görüntüleri arasında belirdiği bu uzun sekansın bütün bu tezatlı kurgusunun gerekçesi de bu temadır… Bütün bu imgelere eşlik eden yumuşak ve hüzünlü "şiir sesi," Marilyn'den "antik dünya" ile "gelecek dünya" arasına gerilmiş anakronik bir figür gibi bahseder. Marilyn'e –tensel bir ağıt tonunda– Amerikan toplumunun "küçük kız kardeşi"ne seslenir gibi

---

* İtalyanca *male mortale* veya Fransızca *mal mortel*, lafzına sadık bir çeviriyle "ölümcül kötülük". Filmdeki kullanımına daha uygun olduğu düşüncesiyle "ölümcül lanet" olarak çevirdim. Biraz aşağıda yazar *bellezza-male* temasına geçiş yaparken, İt. *male* (Fr. *mal*) kelimesini "lanet" yerine "kötülük" olarak çevirdim. "Lanet" ile "kötülük" burada aynı bağlamda, aynı kelimenin karşılığı olarak kullanılmışlardır. – *ç.n.*

** Yukarıdaki şiirde de "dehşet" diye çevirdiğim Fr. *terreur* (İt. *terrore*). Aynı zamanda "terör" olarak okunabilir. – *ç.n*

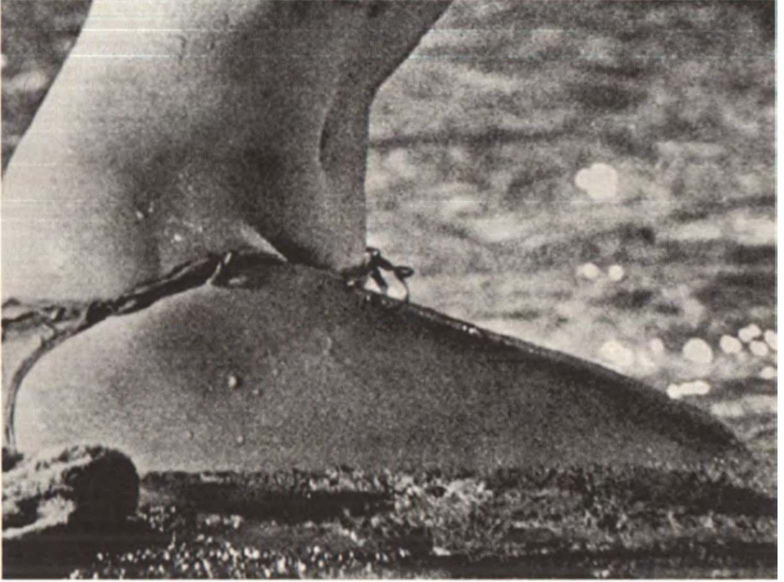
seslenir; onun güzelliğinden, gülümsemesinden, göğüslerinden, "küçük çıplak göbeği"nden bahseder; bütün bunlar, bir vakit, "itaatkârlıktan [gelen] edepsizlik"ten başka bir şey olmamıştır; yani, güzelliğe ilişkin olarak, onda bir yabancılaşmaya, diğer bir deyişle, "ölümcül (bir) lanet"e dönüşecek olan bir şey (Resim 16):

"Böylece,
güzelliğini de yanında götürdün.
Bir altın tozu gibi kayboldu.
Aptal antik dünyadan
ve vahşi gelecek dünyadan geriye
küçük kız çocuğu göğüslerini,
ne kadar kolayca çıplak kalan küçük göbeğini
göstermekten utanmayan bir güzellik kalmıştı.
Bunun için güzellikti [...].
Hep yanında taşırdın onu,
gözyaşlarının arasında bir tebessüm gibi,
edilginliğinden utanmaz, itaatkârlığından edepsiz.
Beyaz bir altın güvercin gibi kayboldu.
Antik dünyadan baki kalan,
gelecek dünyadan talep edilen, şimdiki dünyanın
sahibi olduğu güzelliğin, ölümcül bir lanete dönüştü."[54]

*

O zaman her şey yine patlar. Pasolini'nin senaryosunda istediği gibi, "mutlak sessizlik" (*silenzio assoluto*). Atom

[54] *A.g.e.*, s. 398-399: *"Così / ti sei portata via la tua bellezza. / Sparì come un pulviscolo d'oro. / Dello stupido mondo antico / e del feroce mondo futuro / era rimasta una bellezza che non si vergognava / di alludere ai piccoli seni di sorellina, / al piccolo ventre così facilmente nudo. / E per questo era bellezza* [...]. *Te la portavi sempre dietro come un sorriso tra le lacrime, / impudica per passività, indecente per obbedienza. / Sparì come una bianca colomba d'oro. / La tua bellezza sopravissuta dal mondo antico, / richiesta dal mondo futuro, posseduta / dal mondo presente, divenne un male mortale."*



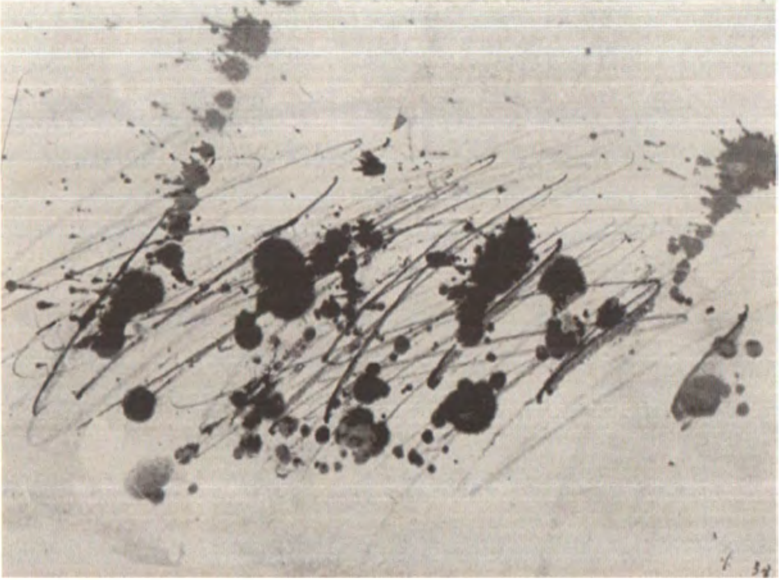
16 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Marilyn Monroe'nun göbeği)

bombası dehşetinin, “bastırılamaz dehşet”in sessizliği. Gökyüzündeki ölüm güneşlerine ve ışık şeritlerine eşlik eden şu “*didascalie* sesi” ve metninin geri dönmesinden önceki sessizlik. *Didascalie* sesi: “Ölüm düşleri (*sogni di morte*). [...] Ah, çocuklar! (*Ah, figli!*) [...] Hiçbir şey yok artık, hiçbir şey, hiç (*Non c’è piu nulla, nulla, nulla*[55]).” Bu şiiri de bir “nesir sesi”nin aktardığı o amansız hükmün geri gelmesi izleyecektir: “Sınıf savaşı, bütün savaşların nedeni” (*Lotta di classe, ragione di ogni guerra*[56]). O halde iki ses birbirini izlemiş veya birbirine yanıt vermiştir: Pasolini’nin diyalektik konumunu söylemek ve yinelemek için kullanılan iki ses. Patlamalara bir bakın: Siyasi bakış açısı (“nesir sesi”), bunların pekâlâ “sınıf savaşının silahları” olduğunu söyler, tıpkı Bertolt Brecht’in daha önce demiş olduğu ve 1960’larda da Hannah Arendt ya da Günther Anders’in demekte oldukları gibi. Fakat bir daha bakın bu patlamalara, biraz daha uzun bakın (Resim 8): Lirik bakış açısı (“şiir sesi”), bu kez “göklerin tepesindeki bu şekiller”in (*queste forme nella sommità dei Cieli*) bizzat bizim “gerçekliğimiz” (*realtà*) olduğunu söyler.[57]

Pasolini’nin çifte bakışıdır bu: Büyüleyici bir kurguyla, nükleer silahların karşısında şiirsel sorgulamasında direnme cesaretini gösterir Pasolini; şekillerin/biçimlerin güzelliğine –Marilyn Monroe vasıtasıyla– yönelttiği sorgulamasında sebat eder. O zaman belirir soyut tablo görüntüleri (Jean Fautrier’nin tabloları); bunların “lirizmi,” nükleer patlamalarla altüst olmuş göklerin güzelliğinin ta kendisini *vurgular* veya *suçlar*[*] (Resim 17). Kuvvetle *lirik*

---

[55] *A.g.e.*, s. 399. Son cümle, filmin son versiyonundan çıkarılmıştır.
[56] *A.g.e.*, s. 399.
[57] *A.g.e.*, s. 399-400.
[*] *accuser*: aynı zamanda, “gösterir.” Burada ve izleyen cümlede, kelimeyi bu daha kuvvetli anlamıyla (“suçlamak”) çevirmek yoluna gitmiş olsam da okuru “göstermek” anlamıyla birlikte okumaya davet ediyorum. – *ç.n*



17 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Jean Fautrier tablosu)

bir andır bu, fakat *vurgulandığı* anda da *suçlanır*, zira nihayetinde beliren,* bu kez –önemli bir detay– "şiir sesi"yle aktarılan *siyasi* türden bir düşünümdür:

> "Güzelliğin sahibi sınıf.
> Güzelliğin kullanımıyla müstahkem,
> güzelliğin en uç sınırlarına ulaşmış,
> güzelliğin salt güzellik olduğu yere."[58]

"Güzelliğin sahibi [bir] sınıf"ın var olduğu bu karanlık zamanlarda, neden –bize her fırsatta bedenleri ve jestleri, sözgelimi Marilyn Monroe'nun veya Anna Magnani'ninkileri– gösteren şairlerden, soyut ressamlardan, sinemacılardan bahsediyoruz? Neden güzelliği göstermek gerekiyor, eğer güzelliği göstermek onu düşmanın ellerine teslim etmekse? Güzelliğin kendisi, sınıf savaşının hedeflerinden biri olabilir mi? Opera akşamlarında "mücevherlere bürünmüş"lüklerinin (*ingioiellate*) verdiği tipik bayağılıklarıyla tipik burjuva kadınlarını gösteren bir dizi fotoğraf (Resim 18), güzelliğin, ama aynı zamanda doğanın ve bizzat tarihin de burjuvazi tarafından temellüküne dair bütün bir düşünceye, yine o "şiir sesi"yle aktarılmak suretiyle, ritim kazandırır:

> "Zenginliğin sahibi sınıf.
> Zenginliğe dair öyle bir özgüvene kavuşmuş ki
> Doğayı zenginlikle karıştırmış.
> Zenginliğin dünyasında öyle kaybolmuş ki
> Tarihi zenginlikle karıştırmış."[59]

---

* "zuhur eden." – *ç.n*

[58] *A.g.e.*, s. 400: "*La classe padrona della bellezza. / Fortificata dall'uso della bellezza, / giunta ai supremi confini della bellezza, / dove la bellezza è soltanto bellezza.*" (Bu sekans hakkında bkz. Thomas Tode, "L'ange de la beauté. Critique et utopie dans *La rabbia* de Pier Paolo Pasolini," *Cinémathèque*, no. 12, 1997, s. 34-43).

[59] *A.g.e.*, s. 400: "*La classe padrona della ricchezza. / Giunta a tanta* →



18 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: sanat akşamı)

Güzellik ile kötülük arasındaki ilişkiler –Georges Bataille'a olduğu gibi– zihnine musallat olan Pasolini, artık çatışmayı bizzat güzelliğin içine yerleştirecektir. Marilyn, Pasolini'nin gözünde, "itaatkârlıktan [gelen] güzelliğin" cisimleşmiş halidir; Theodor Adorno'nun "kültür endüstrisi" dediği, Guy Debord'un ise sonradan "gösteri toplumu" adını vereceği şey yoluyla burjuva sınıfının temellük ettiği, pırıltılı bir kişinin antik ve çocuksu güzelliği. Nükleer patlamalar, Pasolini'ye göre, "dehşetten [gelen] güzelliği," modern savaşın lortlarının elindeki bir mutlak yıkım sürecinin güzelliğini şeyleştirirler. Fautrier'nin tabloları, Pasolini için –haksız yere, ama burada önemi yok– bugünün burjuvazisinin (Giotto'nun zamanında Enrico Scrovegni'nin yaptığı gibi) kendi vicdan azabını hafifletmek için temellük ettiği "güzellik için güzelliği" temsil eder (burjuvazi, tarihi temellük etmekten tatmin olmayıp, Scrovegni örneğinde, kurtuluşun tarihini ve hatta Henry Clay Frick veya bugün François Pinault örneğinde olduğu gibi, sanat tarihini de temellük etmek ister). Bu yüzden, hemen sonraki sekansta, gözlerimizin önünde iki ağır kapı kapanır; güzelliğin kapıları zenginliğin efendileri tarafından suratımıza kapatılıyormuşçasına (Resim 19-20):

> "Güzelliğin ve zenginliğin sınıfı,
> [sizi] dinlemeyen bir dünya.
> Güzelliğin ve zenginliğin sınıfı,
> [sizi] kapısının önünde bırakan bir dünya."[60]

→ *confidenza con la ricchezza, / da confondere la natura con la ricchezza. / Così perduta nel mondo della ricchezza / da confondere la storia con la ricchezza."*

60 *A.g.e.*, s. 401: "*La classe della bellezza e della ricchezza, / un mondo che non ascolta. / La classe della bellezza e della ricchezza, / un mondo che lascia fuori dalla sua porta.*"



19 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: sosyete gecesi)



20 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: kapanmış kapı)

Madenciler de işte o zaman, madenlerinin derinliklerinden yüzeye çıkar gibi, filmin derinliklerinden geri gelir. O zaman zuhur eder *öteki güzellik*; diğer teki olan *en kadim acıyı* taşıdığı için böylesine tuhaf bir şekilde güzel olan güzellik. Arkadaşları tarafından taşınan ve karıları veya annelerinin ardından gözyaşı döktüğü yirmi üç madenci, madenlerinden çıkarılır. İlk gördüğümüz bu olur; "burjuva opera kadınları"nın "mücevherlere bürünmüş" yaşamları, hatta bizzat Marilyn'in "altın tozu" suretindeki ölümüyle bire bir kontrpuan içerisinde. Burada, kadınlar griler ve siyahlar kuşanmıştır; kederleri içinde mücadele veren, ağlayan, vakarla susan ya da tek yapabildikleri "kazayı yönetmek" olan yetkililere karşı öfkesini haykıran kadınlardır bunlar (Resim 21-24). Pasolini de "şiir sesi"yle, grizu felaketinin vurduğu bu insanlar için son derece mütevazı bir cenaze ilahisi, bir ağıt (*threnos*) denebilecek bir şey yazar:

"Ve siyah yün şalların,
ucuz siyah önlüklerin,
kız kardeşlerin beyaz suratlarını
saran eşarpların sınıfı,
antik iniltilerin,
Hıristiyan bekleyişlerin,
çamurda kardeşçe sessizliklerin
ve gözü yaşlı günlerin kasvetinin sınıfı,
şu zavallı bin liretine
en büyük değeri veren
ve, onun üzerine,
anca ölmenin kaçınılmazlığını
aydınlatmaya kadir
bir yaşam kuran sınıf."[61]

---

[61] *A.g.e.*, s. 401: *"E la classe degli scialli neri di lana, / dei grembiuli neri da poche lire, / dei fazzoletti che avvolgono / le face bianche delle sorelle, / la classe degli urli antichi, / delle attese cristiane, / dei silenzi fratelli del fango / e del grigiore dei giorni di pianto, / la classe che dà suppremo valore / alle sue povere mille lire, / e, su questo, fonda una vita / appena capace di illuminare / la fatalità del morire."*



21 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Morgnano felaketi, madenci karısı)



22 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Morgnano felaketi, madenci karısı)



23 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Morgnano felaketi, madenci karısı)



24 Pier Paolo Pasolini, *La rabbia* [*Öfke*], 1962-1963.
35 mm siyah-beyaz ve renkli film, 59 dk.
(fotogram: Morgnano felaketi, madenci karısı)

*

Fakat niçin Pasolini'nin, tarihsel analizi ve siyasi konum alışı neredeyse ikinci plana atacak denli geçmişi çağıran (dosdoğru antik pagan çağlarından gelen iniltileri [*urli*] ve bütün Hıristiyan geleneğinin takdis ettiği gözyaşlarıyla [*pianti*]) bu cenaze ilahisini, şiirsel dizelerle, yazması gerekiyordu? Son sözün *fatalità del morire*'ye [ölmenin kaçınılmazlığı] verilmesi, ne bakımdan şimdiki zaman için polemik bir silah ve bir özgürleşme aracı sunabilirdi bize? Fakat işte, etrafın bütün şüpheli bakışlarına ve hatta nefretine rağmen –bunlar ister Pasolini'nin açıkça yapmaya çalıştığı gibi "Marksist şiirler"[62] yazılabilmesinden rencide olan "gelenekçiler"in isterse de en eski şiirsel yazı biçimlerini kullanmasından dehşete düşen "avangardcılar"ın eseri olsun– Pasolini'nin bu siyasi-şiirsel yazı deneyimiyle *aynı anda* yapmak istediği buydu. 1964-1965 yıllarının "Marksist şiirleri"nde küçük bir epigram (daha önce Bertolt Brecht'in de *Savaş El Kitabı*'nda kullanmış olduğu, Antik Çağ'da mezar taşlarına yazılan bir nazım biçimi) derlemesinin yanı sıra "Polemik biçiminde şiir" başlıklı uzun bir metin de yok mu?[63] Pasolini tarafından yazılmış belki de en güzel şiirlerden birinin konusu siyasi bir protesto mitingi değil midir?[64]

Pasolini, 1968'de, tarihçi Jon Halliday için *La rabbia* filmindeki gayretinin esasını özetlemek istediğinde, "zamanın toplumunun Marksist eleştirisi"ni (*denuncia marxista*

---

[62] *A.y.*, "Poesie marxiste" (1964-1965), *Tutte le opere. Tutte le poesie, II*, yay. haz. Walter Siti, Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 2003 (2009 baskısı), s. 889-994.

[63] *A.g.e.*, s. 960-962 ve 975-977.

[64] *A.y.*, "Comizio" (1954), *Tutte le opere. Tutte le poesie, I*, yay. haz. Walter Siti, Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 2003 (2009 baskısı), s. 795-799 (çev. Nathalie Castagné ve Dominique Fernandez, "Meeting," *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, Paris: Gallimard, 1995, s. 159-167).

della società del tempo) "dizelere" (*in versi*) dökmenin paradoksu karşısında tereddüt etmediğini söyler: "Bu şiirsel metinleri [film için] özellikle yazdım ve bunları –*La ricotta*'da da Orson Welles'i seslendiren– Giorgio Bassani'ye ve ressam Renato Guttuso'ya okuttum."[65] Ondan iki sene önce ve özel olarak İtalya bağlamında –19 Temmuz 1966'da bir Milano gazetesi olan *Il Giorno*'da yayımlanan Giorgio Bocca'yla bir röportajında– Pasolini, *öfkeli şiirini* dönemin toplumsal mücadeleleri bağlamında yapılması gereken *devrimci siyaset* veya *angaje edebiyat* karşısında etkisiz kalan yeni-romantik bir tutum olmakla eleştiren solcu "avangardcılar"a kendini anlatmaya davet edilmişti. Gazeteci, röportajın giriş yazısında muhatabını şu sözlerle betimliyordu: "İşte yaşlı Pasolini, Pier Paolo; yalnızlık, aşk, çekingenlik, taşkınlık, korku, dehadan mürekkep, elli kilo bir gazap (*cinquanta chili di una rabbia*). Elli kilo insanlık"[66]...

Ondan sonra asıl sorusuna geçebilirdi: "Size şunu sormak istiyorum, ciddi olarak, öfkeli (*arrabbiato*) ile devrimci (*rivoluzionario*) arasında ne fark var?"[67] Pasolini'nin fiziksel tepkisi: "Elini yüzüne götürüyor ve gözlerini kısıyor, sürekli migren ağrısı çeken biri gibi." Sonra, bir yanıt gelir –ama iki aşamalı bir yanıt. Önce, Pasolini şunu teslim eder: Devrimci mevcut siyasi sistemi "reel düzlemde" (*sul piano del reale*) değiştirmek ister; öfkeli ise tutsağı sayılabileceği bir sistemin bariyerlerine toslayıp durur. Fakat,

---

[65] *A.y.*, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (1968-1971), çev. Cesare Salmaggi, *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, yay. haz. Walter Siti ve Silvia De Laude, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1999, s. 1327 (Orijinalinden genişletilmiş baskı, *Pasolini on Pasolini*, ed. Oswald Stack [J. Halliday'in takma adı], Londra-New York: Thames and Hudson, 1969).

[66] *A.y.*, "L'arrabbiato sono io" (1966), *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, *op. cit.*, s. 1591.

[67] *A.g.e.*, s. 1592.

öte yandan, devrimcinin amacı, mevcut sistemin yerine, Pasolini'nin bütün yerleşik sistemlerin "ahlakçılığı" ve "konformizmi" (*il moralismo et il perbenismo*) dediği şeyi (yıkılmış önceki bir sistemin temelleri üzerinde de olsa) geri getireceğinden korkmak için bir dolu sebebinin olduğu bir diğer sistemi koymaktır. Devrimci (ki bunun modeli Lenin'dir, Pasolini'ye göre), o halde yeni bir konformizmin bekleyişindeyken, öfkeli (bunun da modelini daha ziyade Sokrates verecektir), bütün olası sistemlerin bütün olası konformizmlerinden mustariptir.[68]

Bunun da bizzat dil üzerinde, mevcut sistemlere *karşı çıkışı dile getirmek için seçilen dil* üzerinde birtakım sonuçları vardır. O zaman, Pasolini'nin, *La rabbia*'da sesli anlatımı neden (daha ziyade devrimci olan) bir "nesir sesi" ile (o kederli yumuşaklığına değin öfkeli olan) bir "şiir sesi" arasında bölüştürdüğü daha iyi anlaşılır. İşte bu nedenle, sinemacı şaire göre, bütün "sanatsal savaşlar" iki cephede birden verilmelidir (*io conduco una guerra su due fronti*); bir tarafta "katıksız şairler" ile diğer tarafta "katıksız devrimciler" tarafından lanetlenmek pahasına da olsa.[69] Özel olarak, "*alexandrine* dizelerle [siyaseten] öfkelenmenin gülünç (olduğunu)" (*è ridicolo arrabbiarsi in versi alessandrini*) söyleyenlere, Pasolini geçmişe ait biçimlerin –antik pagan çağının ya da Hıristiyan orta çağının *Pathosformeln*'leri veya *Toposformeln*'lerinin– pekâlâ "daha yakın zamanlı [konformizmlere veya] kodlamalara nazaran bir yenilik" (*una novità rispetto alle codificazioni più recenti*) gibi görünebileceği yanıtını veriyordu.[70]

Bir nevi, şairin kendisini –üstelik de büyük bir tevazuyla– bir "turnusol kâğıdı"yla (*cartina di tornasole*) kıyaslamasıdır bu: hani (çoğu zaman belirli likenlerden elde

---

[68] *A.g.e.*, s. 1592-1593.
[69] *A.g.e.*, s. 1595.
[70] *A.g.e.*, s. 1594.

edilen) suda çözünür bir pigmente batırıldığında ortamla "tepkimeye giren" (*reagisce*) şu küçük filtre kâğıtları[71] (kimyasal olarak nötr ortamda genellikle leylak rengi veya eflatun olan turnusol kâğıdı, asidik ortamda kırmızıya, alkali veya bazik ortamda ise maviye döner). Bir nevi, öfkelinin huzur nedir, durağanlık nedir, kararlı durum nedir bilmediğini söylemektir bu: Grizu tehdidi altındaki maden galerilerinde kuşun kanatlarının titremesi gibi, esen rüzgârda renk değiştirir. Jean-André Fieschi'nin, üstelik *Pasolini l'enragé* [Öfkeli Pasolini] adlı filminde, bizzat Pasolini'nin, bilinçli bir şekilde uzak bir şiirsel geçmişin trubadurlarından ödünç aldığı bir sözdağarcığı uyarınca *abgioia*[*] adını vermek istediği şu *şiirsel endişeye* ilişkin imgelerdir bunlar.[72]

*

Belki de şiir, geleneksel şiir de dahil, çoğu felsefi metnin "şarkı söyletmeyi" kesinlikle beceremediği kimi temel hakikatleri, ritmik –güzel ve akılda kalıcı– bir biçimde söze dökmemize yardımcı olur (deneyin bakalım, Kant veya Hegel'den bir pasajı şarkı gibi söylemeyi ve aklınızda tutmayı, yapabilecek misiniz). Bu anlamda, *La rabbia*, muhteşem *şiir sesiyle*, "müzikleştirilmiş bir hakikati," bir nevi insanlık halinin prozodisini işitmemize imkân verir; sözgelimi, Pasolini sesli anlatımını zamana dair şu genel düşünceyle başlatırken (bu başlangıç, filmin son versiyonunda yer almamıştır): "Zaman aheste bir zafer oldu /

---

[71] *A.g.e.*, s. 1595.

[*] Bir tür acı-neşe gibi anlaşılabilir. – *ç.n*

[72] *A.y.*, "Pasolini l'enragé [entretiens avec Jean-André Fieschi]" (1966), *Cahiers du cinéma*, özel sayı no. 9, 1981, s. 43-53 (bu *abgioia* mefhumu üzerine yazmıştım, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, s. 180-195. Ayrıca bkz. Marielle Macé'nin güzel çalışması, "Pasolini, sainteté du style," *Études*, no. 4173, 2012, s. 223-232).

yenilenleri de yenenleri de yendi" (*Il tempo fu una lenta vittoria / che vinse vinti e vincitori*).[73] Fakat bu söylediğimizin fazlasıyla genel olduğunu kabul edelim. Bunu söylemek, nitekim, şiir hakkında pek az şey söylemektir; ayrıca, Pasolini'nin bütün edebî, eleştirel, siyasi veya sinematografik çabalarına temel bir *gestus*, hatta merkezî (ama "merkezî" olmaktan ziyade hepsini uçtan uca kat ettiğini söylemek gerek) bir paradigma teşkil etmesine istinaden, *şiirsel gazabın* kendisi hakkında henüz hiçbir şey söylememektir.

Pasolini'nin sanatsal biyografisinde, 1962 tarihli filmden en az iki yıl önce, hiçbir zaman yayımlanmayan bir hikâye derlemesi için[74], ama ayrıca 1961'de *La religione del mio tempo* derlemesinde –kitabın "Medeniyetsiz şiirler" (*Poesi incivili*)[75] bölümünde– yayımlanan 1960 tarihli muhteşem bir şiiri için de *La rabbia* başlığını seçmiş olması kayda değerdir. Bu şiir, her biri on beş dizelik altı bentten oluşur. Şairin eserlerinin editörü Walter Siti'ye göre, şiirin ölçü yapısı Petrarca'nın *Rerum vulgarium fragmenta*'sında, hatta ondan da önce Dante'nin *Amor, che movi tua vertù dal cielo* başlıklı meşhur bir kantosunda (*canzone*) gördüğümüz ABBCABBCCDDEFEF şemasını bire bir taklit eder.[76] Nitekim, bu şiiri okuduğumuzda, ondan iki üç sene

---

[73] *A.y.*, "La rabbia", *op. cit.*, s. 355.

[74] Pasolini, editörü Livio Garzanti'ye yazdığı 28 Şubat 1961 tarihli bir mektupta, "*La rabbia* adlı [...] kurmaca metinlerden oluşan bir kitabı" yazmayı bitirdiğini duyuruyordu. *A.y.*, *Lettere 1955-1975*, yay. haz. Nico Naldini, Torino: Einaudi, 1988, s. 487. Yayımlanmayan bu kitaptaki metinler *Tutte le opere. Romanzi e racconti, I*'de yer alacaktır, yay. haz. Walter Siti ve Silvia De Laude, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998, s. 1552-1584.

[75] *A.y.*, "La rabbia" (1960), *Tutte le opere. Tutte le poesie, I*, *op. cit.*, s. 1051-1053 (bu şiir ne *Poésies, 1953-1964*'te [çev. José Guidi, Paris: Gallimard, 1980] ne de *Poèmes de jeunesse et quelques autres*'da yer alıyor [*op. cit.*]. Fakat Nathalie Castagné imzalı çevirisi *Poésies, 1943-1970*'te yayımlanmıştır [çeviri ekibini yöneten René De Ceccatty, Paris: Gallimard, 1990, s. 330-332]).

[76] *A.g.e.*, s. 1685 (Walter Siti'nin notu).

sonra Pasolini'nin aynı adlı filmine karakteristik özelliğini verecek olan *belgesel-lirik* yapıya dair çok önemli bir şeyi anlayabiliriz. Sanki bu filmi baştan başa kat eden *şiirsel gazap*, her şeyden önce, *dar anlamıyla* bir şiir biçiminde var olmak kaydıyla *gazap* olabilmektedir ancak.

Bu şiir, fıstık çamlarının gölgesinde hâlâ güllerin bittiği küçük bir bahçenin anılmasıyla başlar; ki o güller, yaşamına bir bitki olarak ve belki de, o gün hâlâ ebedi "kumpasını kuran" şu karatavuğun şarkısı olarak devam eden bir geçmiş zamanın tanıklarıdır (*trama la sua tresca*,[77] der şiir, hem siyasi anlamıyla "entrika" hem bir aşk "ilişkisi" hem de "farandole"[*] türünde bir dans ritmini ifade eden *tresca* kelimesiyle oynayarak[**]). Bu beka[***] figürünün karşısında, zalimce, "faşist gökdelenler" ve "şantiyeler" durur – zor ama Pasolini'nin çok sevdiği bir imge olarak pek çok filminde karşımıza çıkacaktır bu. Bu bahçenin yakınlarında da, İtalyan milli marşıyla (Michele Novaro'nun bestelediği *Il Canto degli İtaliani*) birlikte meşhur bir "halk şarkısı"nın (Giuseppe Verdi'nin bestelediği *Suona la tromba*) yazarı ve önemli bir Risorgimento figürü olan Goffredo Mameli, 1849'da hayata gözlerini yummuştur.

Pasolini, bu tam anlamıyla *siyasi şairden* –ve onun mücadele zamanlarına özgü olası lirizminden– bahsederken, âdeta bir kurgu marifetiyle, kendi taştan bahçesinin betimlemesini ekler (*mio povero giardino, tutto / di pietra*); renkleri, der, azdır (*colori, / pochi*), çok dikkatli bakınca görülen bir parçacık kırmızıdan başka (*solo un po' di rosso*); "yarı gizlenmiş, acı, neşesiz" (*seminascosto, amaro, senza gioia*)[78]... tek bir gül biter orada:

---

[77] *A.g.e.*, s. 1051.

[*] Fransa'nın Provence bölgesine ait geleneksel bir dans. – *ç.n*

[**] Burada *tresca* için, anlamlarından birini seçerek, "kumpas" karşılığını kullandım. – *ç.n*

[***] *survivance*. – *ç.n*

[78] *A.g.e.*, s. 1051.

"bir gül. Körpe dalın üzerinde
tevazuyla asılı duruyor, bir mazgalda durur gibi,
paramparça bir cennetin utangaç artığı..."[79]

O zaman şair, kelimeleriyle, bedeniyle, düşüncesiyle, cümle-gözüyle, biraz daha yaklaşır (güle). Yakından bakıldığında, gül daha da mütevazı, daha da uysaldır (*dimessa*), "zavallı bir şey(e benziyor), çıplak ve savunmasız" (*una povera cosa indifesa et nuda*). "Daha da yaklaşıyorum," diye yazar Pasolini, "kokusu geliyor burnuma" ve hemen ardından şöyle yakınır: "Ah, haykırmak az kalır ve yine az kalır susmak" (*Ah, gridare è poco ed è poco tacere*). Gelgelelim Pasolini, o tek gülü koklarken, "tek bir sefil lahzada" bütün "hayatı[n]ın kokusu"nu içine çektiğini bilir (*in un solo misero istante, / l'odore della mia vita*).[80] İşte o zaman, burun deliklerinde koku nasıl belirirse, şairin ruhunda –veya ağzında veya dilinde– soru öyle belirir:

"Niye tepki vermiyorum,
niye titremiyorum
sevinçten, ya da tadına varamıyorum
katıksız bir sıkıntının?
Neden tanımak bilmiyorum
varlığımın bu kadim düğümünü?
Biliyorum: çünkü şimdi bende hapistir
gazabın şeytanı."[81]

---

[79] *A.g.e.*, s. 1051-1052: *"Una rosa. Pende umile, / sul ramo adolescente, come a una feritoia, / timido avanzo d'un paradiso in frantumi..."*

[80] *A.g.e.*, s. 1052.

[81] *A.g.e.*, s. 1052: *"Perché non reagisco, perché non tremo, / di gioia, o godo di qualche pura angoscia? / Perché non so riconoscere / questo antico nodo della mia esistenza? / Lo so: perché in me è ormai chiuso il demone / della rabbia."*

Gazap, içimize sokulan ve bizi bir daha bırakmayan bir şeytandır o zaman. *Etrafımızda*, demek istediğim, kolektif ve bireysel yazgılarımızı bu denli şiddetle belirleyen tarihsel ve siyasi dünyada, bizi hapseden ve yıkıma götüren her şeyin *içimizde* yatan şeytanıdır. Tarih, her tarih bilincine eşlik eden ve Pasolini'yi ıstıraba boğan o masumiyetin imkânsızlığıyla, "kalbi[n]i cerahatle dolduruyor"dur âdeta (*mi riempie il cuore di pus*); tam da onun şairane bir biçimde "zamanı[n]ın hâkimi" olmasını engellediği için (*non sono piu padrone del moi tempo*).[82] Çelişkili "kalp-hiddet" (*cuore-furore*) kafiyesi, bundan böyle "gül-gazap" (*rosa-rabbia*) kafiyesiyle aynı yeri tutacak, şiir de bir huzursuzluğun kabullenilmesiyle son bulacaktır: "Huzur bulmayacağım, asla" (*non avrò pace, mai*).[83] O zaman gazap, her birimizde, *şiirsel görmenin* insan toplumlarının tarihi karşısında uğradığı hüsrana tanıklık ediyor olabilir mi?

*

Kötümserlik ve ıstırap, kesinlikle evet. Teslimiyet, kesinlikle hayır. Pasolini'de, meşhur bir şiirinde "ümitsiz yaşama gücü" (*disperata vitalità*)[84] diye tabir ettiği şeyin iki boyutluluğunu daima hesaba katmak gerekir. Sinema da bu vazgeçilmez/devredilmez yaşama gücünün bizzat biçimini temsil etmiyor mu? Bu sorunun cevabı için, *La Sequenza del fiore di carta* adlı o harikulade felsefi filmi hatırlamak yeter. Bu filmde, Ninetto Davoli'nin "yaşama

---

[82] *A.g.e.*, s. 1052.

[83] *A.g.e.*, s. 1053.

[84] *A.y.*, "Una disperata vitalità" (1964), *Tutte le opere. Tutte le poesie, I*, *op. cit.*, s. 1182-1202 (kısmi çeviri, José Guidi, Poésies, 1953-1964, *op. cit.*, s. 231-235.

gücü" kocaman kırmızı bir çiçeğe bürünür; yapma bir gül, hatta daha ziyade, bir gelincik, genç aktörün bedeniyle üst üste binen dünyanın kaoslarına neşeli ve geçici, dolayısıyla da ümitsiz bir yanıt olarak belirir: Naif bir şiir olduğu muhakkak; Ninetto da zaten, filmde, tarihin aşkınlığı denebilecek bir şey tarafından öldürülür. Fakat sinema, en azından, "tarih şeytanı"nın steril *gazabını*, *La rabbia* filminde Marilyn'in ölümü ve maden felaketi sekanslarının yaptığı gibi, *şiirsel gazaba* çevirmeyi bilmiştir.

Pasolini'de pek çok sezgi, bir nevi örtük bir tasımı izler sanki: bir tarafta, "şiir[in] yaşamda [olduğu],"[85] diğer tarafta ise, sinemanın açıkça esas nesnesi devinim halindeki yaşam olan bir sanat olduğu[86] (ki 1972'de yayımlanan müthiş *Empirismo eretico* derlemesinde sıkça yinelenen bir temadır bu) doğruysa, o zaman denebilir ki *La rabbia*'nın, tarihselliği ve belgeselliğiyle muhteşem bir örneğini teşkil ettiği bu *şiir sineması* için bir olasılık pekâlâ vardır. Pasolini'nin, "La rabbia" şiiri ile *La rabbia* filmi arasında, saf yazıdan bir bakıma ümidi kestiği hâlde, *abgioia* veya "ümitsiz yaşama gücü" yoluyla, *sözlü şiir* olduğu kadar *görsel şiir* de olacak bir şeyi hayal edebilmiş olması son derece anlamlıdır. 1970'de Aldo Garzanti tarafından yayımlanan şiir derlemesine yazdığı önsözde, Pasolini okuruna şu uyarıda bulunuyordu: "Filmlerimde bazı sekansların uyandırdığı 'şiir hissi' ile şiir kitaplarımdan bazı pasajların uyandırdığı his arasındaki denkliğe dair bir analiz yapmaya gerek yok burada. Böyle bir denklik kurma çabası hiçbir zaman olmadı; olduysa da son de-

---

[85] *A.y.*, "La poésie est dans la vie (Achille Millo'yla röportaj)" (1967), çev. Jean-Baptiste Para, *Europe*, no. 947, 2008, s. 110-118.

[86] *A.y.*, "La lingua scritta della realtà" (1966), *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte, I*, yay. haz. Walter Siti ve Silvia De Laude, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1999 (2004 baskısı), s. 1503-1540 (çev. Anna Rocchi Pullberg, "La langue écrite de la réalité," *L'Expérience hérétique. Langue et cinema*, Paris: Payot, 1976, s. 167-196).

rece genel bir şekilde, içeriklere atıfla oldu. Yine de bazı dizelerim ile bazı çekimlerim karşısında, belli bir (bir şey) deneyimleme tarzının (*un certo modo di provare qualcosa*) bire bir aynı şekilde yinelendiğinin yadsınamayacağını düşünüyorum."[87]

"*Un certo modo di provare qualcosa*": İşte, kuram düzleminde düşünüldüğünde, başta hayli muğlak gelecek bir şey. Fransızca çevirmeni, *provare* fiiline "ressentir" [hissetmek] diyerek, belli bir şiirsel santimantalizmin bulanıklığına kendiliğinden teslim olmuş. Fakat *provare,* farklı anlamlarının –Pasolini'nin besbelli aklında olan– birleşme noktasında, olabildiğince sarih bir fiildir: *provare*, bir şey (sözgelimi, tek bir gül) karşısında duyguların harekete geçmesi anlamında "hissetmek" veya "deneyimlemek"-tir, kuşkusuz; ama aynı zamanda "denemek/sınamak" demektir; "görmek için" bir araya getirilmiş dünyadan unsurların buluşsal [*heuristique*] olarak kullanılması anlamında (gülü gazapla birleştirmek, sözgelimi) deneylemektir; ve yine, tarihsel bir çıkarım, dünyanın belli bir hali temelinde (1840'larda Mameli'nin yurtsever marşları ile Pasolini'nin 1960'larda bir siyasi şiir yazması arasında bir yerlerde) oluşturulan bir yargı anlamında, "kanıtlamak/göstermek"tir. O halde, *Empirismo eretico*'nun yazarı için, aynı zamanda zamanın da *prova*'sı olan dünyanın *prova*'sının tarzı/kipi veya kipleşmesi (*modo*) olarak anlaşılan şiir budur: bir tarafta, etraflı bir *düşünceye*, bir kanıta, bir yargıya; diğer tarafta, sözlü veya görsel bir biçimde kipleşmiş bir *duyguya* mahal veren bir *deneme* ya da deneyleme – görmüş olduğumuz üzere, *La rabbia* gibi bir girişimi harfi harfine niteleyen her şey.

---

[87] *A.y.*, "Al lettore nuovo" (1970), *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte, II*, yay. haz. Walter Siti ve Silvia De Laude, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1999 (2004 baskısı), s. 2511 (çev. José Guidi, Poésies, 1953-1964, *op. cit.*, s. 289 [çeviri küçük değişikliklerle alıntılanmıştır]).

İşte bu nedenle "şiir sineması" (*cinema di poesia*) diye bir şey vardır ve Pasolini, 1965'te, *Empirismo eretico*'nun "Sinema" bölümünün başına yerleştirdiği metinde bunun bir nevi manifestosunu kaleme almaya çalışmıştır.[88] İlk tahlilde, nedir sinema, eğer Pasolini'nin –elbette hayli idareten– "im-göstergeler"[*] (*im-segni*) diye bir neolojizm atfetmeye kalkışacağı "anlamlı (gösteren) imgeler" (*immagini significanti*)[89] için bir alan, bir vasıta, bir mecra değilse? Fakat ne anlamda bu imgelerin "anlamlı" oldukları söylenebilir, eğer bir tarafta, kurgu marifetiyle, bir cümlede kelimelerin birleştiği gibi birleşebildiklerini, diğer tarafta, doğrudan doğruya bize dokunup bizi ilgilendirdiklerini ve bize baktıklarını[**] belirtmek için değilse? İşte bu şekilde, imgeler de "*modo di provare qualcosa*" [bir şey deneyimleme tarzı] olarak kurulurlar.

İşte bu şekilde, hem (kanıt [*preuve*] düzeninde) düşünsel yargılarımıza hem de (sınama [*épreuve*] düzeninde) duyusal duygularımıza dokunurlar. İşte bu nedenle, bu imgelerin, hem *gerçeğin belgeleri* olarak (zira Pasolini'ye göre sinema, hâlâ, bir kaydetme tekniğine dayanan, özünde gerçekçi bir sanattır; öyle ki bu metinde bahsi geçen *Bir Endülüs Köpeği* gibi gerçeküstücü bir film bile, aktris Simone Mareuil'ün kalçalarının biçimine, ya da 1928'de usturaların veya bisikletlerin biçimine dair bütünüyle "gerçekçi" bir belgeleme olarak da görülebilecektir) hem de *ruhun buluşları* olarak (zira sinema, ne kadar belgesel olursa olsun, durmaksızın, rasyonel çıkarsama alanın katılığından kaçan ve en derinlere gömülü düşle-

---

[88] *A.y.*, "Il 'cinema di poesia'" (1965), *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte, I, op. cit.*, s. 1461-1488 (çev. Anna Rocchi Pullberg, "Le cinéma de poésie," *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, s. 135-155).

[*] *immagini-segni*, "im" kısaltması "imge" için kullanılmıştır, "imge-göstergeler" diye okunabilir. – *ç.n*

[89] *A.g.e.*, s. 1463 (trad. cit., s. 136).

[**] *nous regardent*: diğer bir anlamıyla, "ilgilendirmek," "ilgili olmak": "bizimle ilgili olduklarını" şeklinde okunabilir. – *ç.n*

rimizin bizzat kumaşını dokuyan birtakım imge birleşmeleri üretir) boy göstermekten gelen çifte bir karakterleri vardır. "Bu da," diyecektir Pasolini, "sinemanın derinlemesine düşsel niteliğinin (*qualità onirica*) yanı sıra onun nesnesel denebilecek, mutlak ve kaçınılmaz somutluğunu (*concretezza*) açıklar."[90]

Pasolini'nin karşı karşıya getirdiği sinemanın bu iki boyutu –gerçek (reel) ile ruhsal, somut ile düşsel– arasında, bir nevi diyalektik bir anahtar veya bir dönüştürücü bulunur: Hareket halindeki varlıkları çeken kameranın, yakalamayı başararak nihayetinde "ortak miras" (*patrimonio comune*) diye adlandırmak gerekecek bir şeye döktüğü jestler veya "mimiksel göstergeler"dir (*segni mimici*) bunlar.[91] Pasolini sinemasının büyük bir parçasının, bunca dikkat ve sevecenlikle filme aldığı bütün o insanların jestlerinden oluşan (ister *La Sequenza del fiore di carta*'da Ninetto'nun coşkun dansları ister *Aziz Matyas'a Göre İncil*'de küçük Salome'nin minimalist dansı olsun) *jestlerin şiirini* bize geri vermeye çabaladığı nasıl yadsınır? *La rabbia* da –kurgu yoluyla– bütün ifade kabiliyetleriyle birlikte yalıtılan insan jestlerine kritik bir önem atfetmez mi? İyi ama jestlere tanınan bu estetik ve hatta antropolojik ayrıcalık, Pasolini'den önce Aby Warburg'un *Pathosformel* mefhumunda[92] ya da Ernesto De Martino'da ve ondan sonra Giorgio Agamben'in çok sevdiği bir fikirde –"merkezinde jestin olduğu [...] sinema, esas olarak (salt estetik düzene değil) etik ve siyasi düzene aittir"[93] fikrinde– de bulduğumuz bu ayrıcalık nedendir?

---

[90] *A.g.e.*, s. 1464 (trad. cit., s. 137).

[91] *A.g.e.*, s. 1461 (trad. cit., s. 135).

[92] Bkz. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, s. 115-270.

[93] Giorgio Agamben, "Notes sur le geste" (1992), çev. Danièle Valin, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris: Payot & Rivages, 1995, s. 67.

L'Empirismo eretico metnini okuduğumuzda, Pasolini'nin *sinema şiiri* fikrinde jeste verilen bu hususi ayrıcalığın nedenini anlarız. İlkin, jest, bütün *dil-beden* karşıtlıklarının ötesinde duracaktır: "Bu nedenle, gerçekte, konuşulan dili tamamlamak için, bilfiil, bir mimiksel göstergeler sisteminden faydalanmak gerekir. Nitekim, belirli bir yüz ifadesiyle telaffuz edilen bir kelimenin (*linsegno*) bir anlamı vardır; aynı kelime başka bir yüz ifadesiyle telaffuz edildiğinde, belki de diğerinin tam zıddı olan (bir Napolili konuşuyorsa örneğin) başka bir anlamı olur: Ardından bir jest gelen bir kelimenin bir anlamı vardır; ardından başka bir jest geldiğindeyse, başka bir anlamı olur."[94] İkinci olarak, jestin, bütün *beden-ruh* karşıtlıklarının da ötesinde durduğu söylenebilir, zira, bir bedeni (cismi) *harekete geçiren* şeyden, öncelikle kendini ifade eden varlığın *duygularını harekete geçirebilmiş* bir mesaj yöneltir bize – bu mesaj isterse deşifre edilemez olsun, zira burada artık semiyolojik türden bir mutlak-okunabilirlik idealinin alanında değiliz. Son olarak, jest, bütün *bellek-arzu* karşıtlıklarının da ötesinde durmayı başaracaktır, zira, şimdiki zamana sunduğu şey, bir yandan "ortak miras" gibi bir şeyi yinelerken, öte yandan Pasolini'nin *monstrum* dediği ve bütün gücüyle geleceğe doğru fırlattığı şeyin mutlak yeniliğini icat eder. Belki de tam burası, şairin gözünde, öncelikle "anlatımsal şiddeti, düşsel maddeselliği"yle (*la sua violenza espressiva, la sua fisicità onirica*)[95] algılanır olacak "sinemanın (şu) hâkim sanatsallığı"nın kendini en iyi gösterdiği yerdir. (Bu kelimeleri alıntılarken de sık sık hatırıma *Salò*'da kendisini öldürmeye gelenlere meydan okuyan çıplak gencin havaya kalkmış yumruğu geliyor).

---

94 Pier Paolo Pasolini, "Il 'cinema di poesia'," *op. cit.*, s. 1461-1462 (trad. cit., s. 135-136).

95 *A.g.e.*, s. 1468 (trad. cit., s. 140).

*

O halde, "şiir sineması"nın çabası, Walter Benjamin'in vaktiyle *diyalektik imgeler* adını verdiği şeyi üretmek olacaktır: "Karakteristik özelliği, der Pasolini, çifte doğası olan filmler üretmektir" (*produrre film dalla doppia natura*). Bir yandan, çoğu zaman, "gelişen," yani açıkça bir "hikâye" serimleyen veya anlatan filmler görürüz. Fakat "bu filmin altında öbür film akar;" o filmse, "bütünüyle ve özgürce anlatımsal-dışavurumcu nitelikteki" (*totalmente e liberamente di carattere espressivo-espressionistico*)[96] mahiyetini kabul ettirmeyi başardığı ölçüde, kendini şiirsel olarak sunar. "Akıldan çıkmayan kadrajlar ve montaj ritimleri"nde (*le inquadrature e i ritmi di montaggio ossessivi*), "Şarlo'dan Mizoguçi'ye ve Bergman'a değin bütün büyük sinematografik şiirler"deki[97] hakiki lirizmi bulan Pasolini'yi duygulandıran "öbür" filmdir bu.

"Şiir sineması"nın ikili veya diyalektik olması, Pasolini'nin montaj sanatında çalıştığı zamansallığın da çok temel bir düzeyde ortaya koyduğu şeydir. Bütün *La rabbia*, bana öyle geliyor ki, 1965 tarihli metinde şairin kendisine, hatta genel anlamda "yazar"a ilişkin olarak bir ilk paradigması sunulan bu zamansallığın bereketli paradoksu üzerine inşa edilmiştir. Orada şöyle der Pasolini: "Yazarın yaptığı şey (*l'operazione dello scrittore*), bir kutuda duran nesneleri alır gibi sözlükten kelimeleri almak ve onları belirli bir şekilde kullanmaktır (*un uso particolare*): hem kelimenin tarihsel ânına hem kendi tarihsel ânına göre belirli. Bunun üzerine, kelimenin tarihselliğinde bir artış (*un aumento di storicità della parola*), yani anlamda

[96] *A.g.e.*, s. 1482-1483 (trad. cit., s. 151-152).
[97] *A.g.e.*, s. 1483-1484 (trad. cit., s. 152-153).

bir artış olur (*cioè un aumento di significato*)."[98] Bunlar çok önemli ve hakikaten nefes kesici önermeler: Zira, şiirsel dil, edebî geleneğin kendisinin değil ama kesinlikle bu geleneğe bağlı konformizmin ona bahşettiği şu yapma zamansızlıktan/zamanötesilikten kurtulur böylece. 1960 tarihli metinde betimlenen *gül, chanson courtoise*'ın* ebedi ve soyut motifinden ziyade, dışarıda "faşist gökdelenler"le, içerideyse yurttaş-şairin *gazabıyla* karşı karşıya olan zavallı kırmızı bir *şeyin* diyalektik imgesi olarak belirir.

La rabbia'da, "Madende felaket sekansı"nın sonundaki "cenaze ilahisi" için de tamı tamına aynısı geçerlidir. Şiirsel bir belleğe çağrı yapıldığı muhakkaktır orada, fakat "ortak miras" adına olur bu, edebî konformizm adına değil. Peki ikisi arasındaki fark nasıl betimlenir, nasıl ayrılır ikisi birbirinden? Bütün *anılan geçmişlerin* doğasında olan sırt çizgisi –veya çatışma hattı– nasıl anlaşılır? Burada bir *bellek siyasetinin* kaderi söz konusudur; konformist kullanımlara karşı yaratıcı kullanımlar, boğucu kullanımlara karşı özgürleştirici kullanımlar. Pasolini'nin, *Empirismo eretico*'nun ilerleyen sayfalarında, doğruluğu ve radikalliğiyle dikkat çekici bazı açıklamalarda bulunması bizi şaşırtmayacaktır. Orada, 1967 tarihli "Var olmak doğal mıdır?" metninde, her "şiir sineması"nın çift veya diyalektik karakterinden ne anladığını izah eder Pasolini.[99]

La Sequenza del fiore di carta, hatta öncesinde *Şahinler ve Serçeler*'deki (*Uccellacci e uccellini*) Ninetto'yu ele alalım: "Bir bakalım. [Bu] filmde, kıvır kıvır siyah saçları, gülen kara gözleri, akne kaplı yüzü, hipertiroidli gibi biraz

---

[98] *A.g.e.*, s. 1464 (trad. cit., s. 137).

* Orta Çağ'da saray aşkı temalı bir tek sesli *chanson* biçimi. – *ç.n*

[99] *A.y.*, "Essere è naturale?" (1967), *a.g.e.*, s. 1562-1569 (çev. Anna Rocchi Pullberg, "Être est-il naturel?", *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, s. 213-219).

şiş olan boynu, bütün benliğinden saçılan neşeli ve komik ifadesiyle, bir oğlan çocuğu planı beliriyor. Böyle *bir film planı* –'dil' ile kurulan bir analoji yoluyla tanımlansa sinemanın da olacağı– simgelerden oluşan bir toplumsal uzlaşıma gönderme yapıyor olabilir mi? Evet, böyle bir toplumsal uzlaşıma gönderme yapar yapmasına, ama bu toplumsal uzlaşım simgesel olmadığı için (*non essendo simbolico*), gerçeklikten ayrılmaz (*non si distingue della realtà*), yani bu planda etiyle kemiğiyle yeniden üretilen gerçek Ninetto Davoli'den ayırt edilmez."[100] Pasolini, bu yolla, bir filmin esasen (her ne kadar –nadiren– saf natürmort filmler de olsa da) "yaşayan sentagmalar" *(sintagmi viventi*) diye tabir ettiği şeyden oluştuğu fikrini ileri sürmektedir. Yine de "dil"den* bahsetmek gerekiyorsa, semiyologlardan ziyade antropologların bahsettiği gibi bahsetmek gerekecektir; Pasolini'nin bu sayfalardaki terminolojik tercihlerinin, bilhassa –yine Ninetto'ya ilişkin olarak– "yaşayan törenler" (*cerimoniali viventi*) veya "figüratif ve yaşayan diller"den (*linguaggi figurali e viventi*)[101] bahsederken, gösterdiği de budur.

Fakat her şey iki açıdan görülebilir; Pasolini'nin burada temel bir "çok anlamlılık," hatta daha ziyade "muğlaklık" (*ambiguità*) diye tabir etmeyi tercih ettiği şeydir bu. Bir taraftan, sinema yaşamla ilgilidir; gözümüzün önünde hareket eden, kendileri de duygulanıp duygulanımlarına karşılık bizi de duygulandıran "yaşayan sentagmalar" meselesidir; bu nedenle, "avangardcı" sinemanın kimi iddialarında söz konusu olan "natüralizm korkusu" Pasolini'nin nazarında, dosdoğru bir "var olma korkusu"na (*paura dell'essere*) karşılık gelir. Fakat, başka bir taraf-

---

[100] *A.g.e.*, s. 1562 (trad. cit., s. 213).

* *de "langue" ou de "langage." – ç.n*

[101] *A.g.e.*, s. 1562-1564 (trad. cit., s. 213-214).

tan, kabul etmek gerekir ki var olmanın kendisi ve onun "gerçekliği" (*realtà*) de "zamanın geçişi" (*il passare del tempo*) veya akışı gibi temel bir gerçeğin muğlaklığı veya paradoksundan kaçamaz. Bu anlamda, Pasolini için, var olma "duyarlılığı" olmadan, var olmak da yoktur. Öyle ki "sinema yapmak, yanan kâğıda yazmaktır" (*fare del cinema è scrivere su della carta che brucia*).[102]

O halde, "yaşam sentagmaları"nın kabulüne, bir "şiir sineması" hakkında oluşturulacak her mefhumu –ve oluşturulacak her pratiği– kat eden *bir ölüm paradigması* düşüncesini eklemek gerekecektir. *La rabbia*'da "şiir sesi"nin Marilyn Monroe'ya, sonra da ölmüş madencilerin karılarına ilişkin olarak okuduğu cenaze ilahileri, bu şiirsel dizeler, burada –estetik düzlemde olduğu kadar etik, siyasi ve antropolojik düzlemde de– bütün zorunluluklarıyla belirir. Bu, der Pasolini, standart anlatım örgüsünü serimlemekle yetinmeyip hakiki bir şiir veya "masal" (*favola*) olarak tertiplenen bir kurgu operasyonuyla kurulduğu –yeniden oluşturulduğu ve yeniden yaratıldığı, söküldüğü ve tekrar kurulduğu– haliyle, "bir zamansal ritim meselesi"dir (*una questione di ritmo temporale*) .[103]

İşte o zaman Pasolini, aynı derlemeden –hepsi de 1967'de yazılmış– başka metinlerde güçlü bir "şiir sineması" motifini, temel olarak *beka sineması*[*] olacak bir sinema motifini geliştirecektir: doğrudan doğruya şeylerin veya varlıkların yitmesiyle karşı karşıya olan bir yaşamsal enerji sineması. Belli bir varlığın bütün yaşamı üzerine aşırı uzun bir plan-sekans canlandıralım zihnimizde – Pasolini'nin çok canını sıkmış olacak bir filmde, Andy Warhol'un, bir gece, aşağı yukarı kesintisiz bir şekilde,

---

[102] *A.g.e.*, s. 1566 (trad. cit., s. 216).
[103] *A.g.e.*, s. 1567 ve 1569 (trad. cit., s. 217 ve 219).
[*] *cinéma de survivance. – ç.n*

bir arkadaşının uyumasını çekebilmiş olmasını düşünelim örneğin. Bir noktada, kaçınılmaz bir şekilde ölüm ânına rastlamamız gerekecektir; ki o da, bu ekonomide, ancak filmin son görüntüsü olacaktır. Pasolini içinse, kurgu uğraşında bambaşka bir şey söz konusudur: "Kurgu işin içine girdiği andan itibaren, [...] şimdiki zaman geçmişe dönüşür (koordinasyon çeşitli yaşayan diller vasıtasıyla kurulur): estetik bir tercihten değil, sinematografik araca içkin nedenlerle, daima şimdiki zaman kipinde bir geçmiştir bu (diğer bir deyişle, tarihsel bir şimdi). [...] Öyleyse kurgunun (çok uzun veya sonsuz küçük fragmanlardan, sonsuz olası 'özneller'* olarak sayısız plan-sekanstan oluşan) filmin materyaline yaptığı şey, ölümün yaşama yaptığıdır (*quello che la morte opera sulla vita*)."[104]

O halde, nedir paradoksal bir şekilde "yaşayan sentagmalar"la dopdolu olan, "ölümün yaptığı (bu) şey"? Eyzenşteyn, Pasolini'nin okumadığından emin olduğumuz *Genel Kurgu Kuramı*'nın bazı sayfalarında, bu operasyondan** daha o zaman *beka* –"duygusal diriliş" veya "trajedinin yeniden doğuşu"– temelinde bahsediyor ve bunu bizzat Dionysos figürü üzerinden yapıyordu: "Dionysos ya da kurgunun doğuşu" diyebilecek kadar da ileri gidiyordu, çünkü tıpkı bir sinema kurgusunda olduğu

---

* *soggettive*: (öznel kamera) sinema dilinde, kameranın görsel alanını aktörlerden birinin görsel alanıyla örtüştürme tekniği; kameranın önündeki aktör kameraya bakar, kameraya konuşur, izleyenin bakışı kahramanın bakışıyla örtüşür, vs. – *ç.n*

[104] *A.y.*, "Osservazioni sul piano-sequenza" (1967), *a.g.e.*, s. 1559-1561 (çev. Anna Rocchi Pullberg, "Observations sur le plan-séquence," *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, s. 211-212).

** Fr. *opération*, orijinal metinde *operare* şeklinde fiil olarak kullanılıyor. Bu alıntı bağlamında fiil olarak ("yapmak") çevirdiğim kelime için, burada Fransızcadaki isim halinin karşılığı olarak "operasyon" kelimesini kullandım, ama "eylem" veya "işlem" olarak da okunabilir. – *ç.n*

gibi, Dionysos da kendisini, dağınık *rush*'lara* bölünmüşçesine, paramparça bulduktan sonra, tekrar dans etmeye, hareket etmeye, duygulanmaya ve bizi duygulandırmaya başlamıştır.[105] Velhasıl, sanki kurgunun işi, *ölümü kayda almak* ve *bizzat yaşamı tekrar kurmak suretiyle onu sökmek/demonte etmek,* yani, bir nevi baki kalma biçimi tesis etmektir. Bu biçimin de birincil biçimi –bu eylemin asli antropolojik ve şiirsel biçimi– *threnos*'tan başkası değildir; yani Pasolini'nin *La rabbia*'da bu denli ısrarla kendi namına alıp kullanmak istediği cenaze ilahisi. Bunun neden gerekli olduğunu *Empirismo eretico*'da şu sözlerle izah eder Pasolini: "Biri ölür ölmez, daha yeni sona ermiş hayatının hızlı bir sentezi yapılır. Milyarlarca edim, milyarlarca ifade, ses ve söz hiçliğe düşer ve bunların birkaç on veya yüz tanesi yaşamaya devam eder (*sopravivono*). Yaşamının bütün sabahları, öğlenleri, akşamları ve gecelerinde (ölenin) sarf etmiş olduğu muazzam sayıda cümle, sonsuz ve sessiz bir boşluğa düşer. Fakat bu cümlelerden birkaçı direnir (*resistono*), âdeta mucize eseri, özlü sözler gibi belleğe kazınırlar (*si iscrivono*); bir sabahın aydınlığında ya da bir akşamın tatlı karanlığında, havada asılı kalırlar (*restano sospese*); karısı veya arkadaşları, anımsarken onları (*nel ricordarle*), gözyaşı döker (*piangono*)."[106]

O halde, sinema *beka* olacaktır –"pratikte sinema ölümden sonraki bir yaşam gibidir" (*il cinema in pratica è*

---

* Sinema ve televizyonda, çekimlerin kurgudan önceki hali, "iş kopyası." – *ç.n*

[105] Sergey Mihayloviç Eyzenşteyn, *Teoria generale del montaggio* (1935-1937), çeviri ekibini yöneten Pietro Montani, Venedik: Marsilio, 1985, s. 169-171 ve 226-231 (bildiğim kadarıyla bu metinlerin Fransızca çevirisi bulunmuyor) [Bildiğim kadarıyla, Türkçe çevirisi de bulunmuyor. – *ç.n*].

[106] Pier Paolo Pasolini, "La paura del naturalismo" (1967), *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte, I, op. cit.*, s. 1572 (çev. Anna Rocchi Pullberg, "La peur du naturalisme," *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, s. 222).

come una vita dopo la morte),[107] diye yazar Pasolini, Antik Çağ'dan Rönesans'a değin resim hakkında söylenmiş meşhur sözleri neredeyse harfiyen alarak– ama sinema *şiire* dönüştüğü ölçüdedir bu; yani *kurgu* bir kafiye sanatı, ritmik olarak çekimlenen çatışmaların veya çekimlerin sanatı olarak icra edildiği ölçüde: Bütün doktrinlerin ötesinde duracak bir düşünce sanatı, bütün sloganların* ötesinde duracak bir siyaset sanatı, bütün katı kronolojilerin ötesinde duracak bir tarih sanatı olarak. Aynı sayfalarda, "yaşam," "ölüm," "tarih" ve "şiir" kelimelerinin "kurgu" kelimesinin resmen etrafında döndüğünü görürüz... fakat bir şartla, diye ekler Pasolini, "sanat için sanat"tan duyduğu kuşkuyla: Şiir de "gerçekliğin kendisi şiirseldir"e (*la realtà stessa è poetica*)[108] ısrarla ve sıkı sıkıya tutunmaktan vazgeçmemelidir. İşte belki bu nedenle, bazı belgesel filmler vardır ki –*La rabbia* gibi– bütün dünyayı sıfırdan tekrar keşfettiğine inanma çabalarından daha *şiirsel ve siyasidir*.

(2012-2013)

---

[107] *A.y.*, "I segni viventi e i poeti morti" (1967), *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte, I, op. cit.*, s. 1577 (çev. Anna Rocchi Pullberg, "Signes vivantes et poètes morts," *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, s. 226).

* *mot d'ordre*: Düz anlamıyla "parola," aynı zamanda "buyruk," lafzına sadık bir çeviriyle "emir-sözcük," "emir cümlesi."

[108] *A.g.e.*, s. 1579-1581 (trad. cit., s. 228-229).

Kitap hakkında

Bu metnin ilk bölümü, 29 Ocak 2013'te Tourcoing'daki Le Fresnoy-Ulusal Çağdaş Sanatlar Stüdyosu'nda gerçekleştirilen ve J. Cohen, J.-C. Conésa, A. Fleischer ve R. Zagury-Orly'nin yönettiği *Penser la catastrophe* [Felaketi Düşünmek] başlıklı konferansta yapılan bir sunum için çıkış noktası teşkil etmiştir. Aynı dönemde, bir bölümü çevrimiçi gazete *Mediapart*'ın sitesinde yayımlanmıştır. *La rabbia*'nın analizi ise, önce Christian Thorel ve Jacky Ohayon'un daveti üzerine 12 Ocak 2013'te Toulouse'daki Théâtre Garonne'da, daha sonra Cenevre Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nin daveti üzerine 9 Mart 2013'te Comédie de Genève'de gerçekleştirilen konferanslara konu olmuştur. "Film, essai, poème. *La rabbia* de Pier Paolo Pasolini" başlığıyla *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*'de (no. 124, 2013, s. 18-35) yayımlanmış; bunu izleyen ikinci bölümü de "*Rabbia poetica*. Note sur Pier Paolo Pasolini" başlığıyla *Po&sie*'de (no. 143, 2013, s. 114-124) yayımlanmıştır.

"Grizu renksiz ve kokusuz bir gaz olduğundan [...] eskiden maden kuyularına kafes içerisinde kuşlar indirilirdi. Kuşlar titremeye veya tüylerini kabartmaya koyulduğunda, tehlike ânının geldiği hissedilirdi – veya geldiğinin görüldüğü düşünülürdü. *Geldiğini görme* önsezisini bu güzel hayvanlara havale etme pratiğinde kuşkusuz batıl itikat kabilinden bir şeyler vardı. Bu *geleceği gören kuş tüylerini* büyük bir dikkatle gözlemlemenin madencilerde kendi kendilerine "grizunun kokusunu alma" becerisini geliştirmiş olması da olası. Bu haberci tüyler gibi davranmak imgelerin işlevinin de bir parçası değil midir? Bir imge titremeye veya "kabarmaya" koyulduğunda, kritik bir ânın, en kötü durumda ise, feci bir olayın *geldiğini görecek* gibi olmaz mıyız?"




ISBN 978-605-06670-4-2